

د/أحمد كشك

# النحو ودوره فى الإبداع



**التحولات ودورها في الإبداع**



# النحو ودوره في الإبداع

الدكتور أحمد كشك



### بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية

كشك. أحمد

النحو ودوره في الإبداع / أحمد كشك - ط ١ - القاهرة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. ٢٠٠٨.

١٨٨ ص . سم

تدمله. ٢ - ٩٨٧ - ٢١٥ - ٩٧٧

١ - اللغة العربية - النحو

أ - العنوان

٤١٥,١

الكتاب : النحو ودوره في الإبداع

المؤلف : د. أحمد كشك

رقم الإيداع : ٢٠٠٨/٢٢١٦

تاريخ النشر : ٢٠٠٨

الترقيم الدولي : 2 - 987 - 215 - I. S. B. N. 977

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر، ولا يسمح

بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أى قسم من أقسامه ، بأى

شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والطابع : ١٢ شارع نوبار لاونغلى (القاهرة)

ت : ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقي الفجالة - القاهرة

ت : ٢٥٩٠٢١٠٧ - ٢٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مهيبة نصر - الدور الأول

والعرض الدائم { ت : ٤٢٧٣٨١٤٢ - ٠٢٤٧٣٨١٤٣

www.darghareeb.com

إلى الأستاذ رجاء النقاش

تحية مجلة وتقدير





## تقديم

حين بدت خيوط هذا الكتاب تتجمع من خلال موضوعات متناثرة بان فيها دور اللغة والشعر والإيقاع والمبدع والمتلقى — ظهر هذا السؤال الغامض الخبيئ أمام هذه المتناثرات .

هل يستطيع النظام اللغوى أن يحكم لغة تروغ أمام صائدها كما يروغ الثعلب؟ لغة تعلق وتهبط، تهدأ وتثور، تصفو وتمطر، تضحك وتغضب، تجرى كالنهر تارة وتتوتر بحرا هائجا تارات .

لغة ينتابها خجل وحياء أحيانا وتكشف عن عريها ومكنونها فى سفور أحابين دون خفاء. لغة يرتد فيها الأعمى بصيرا ويصبح الشيخ وليدا، وتحتوى عين الأبصار فيها ملكوت الكون والفضاء. لغة تقول أنا الإنسان، أنا الفياقى والوهاد، أنا القمر والجبال أنا الشمس والكسوف والخسوف والأرض والسماء .

لغة تسمح للكف أن تقبض على الماء وتذوب فى الجليد كما يذوب الحطب فى النار .

لغة تحاور وتتاور، تنغم وتؤخر، تنكر وتحذف، تظهر وتبطن لا تستقر على حال، ولا يهدأ لها بال، تخلط الحابل بالنابل فى حنكة ولهو وانتشاء .

لغة تنبيه بنفسها فى زهو وخيلاء قاتلة : أين أنا من قاتلى وأين قاتلى منى! بل ويل له مـخى. لغة تأنف ركوب القطار لعلمها أنه محدود المسار، وتسمو لامتناء صهوة الجواد الرامح الجامح الذى يغوص فى الوديان والغابات، ويعلو مدارج الجبال، ويحط سبلا من عل كره وفره كما أبصره امرؤ القيس.

لغة تزهو بنفسها مطلقة تحديها فى سؤال :

هل يستطيع نظام ما أن يلتقط من حركة جملتى، وأرق كلمتى بعض احتواء!  
أيها القارئ المبدع لعل فى المتناثرات التى يلقىها هذا الكتاب بعض  
كشف ومصالحة ووثام .

إن حركة هذه الأوراق الملقاة فى هذا الكتاب تدور حول بعض  
انطباعات وأفكار وتحليلات :

- ١- علاقة النظام النحوى بالإبداع .
  - ٢- حركة العبرى أبى العلاء الذى آله اللغة وذاب فيها عشقا وإبداعا، وهو  
هامة كبرى عشقت المتنبى صاحب المقام العالى فى الإبداع .
  - ٣- حركة سميّه فى حب المتنبى الذى اتسعت فى دائرته رؤية الظاهرة  
اللغوية، وهو ابن جنى والذى حاول بعمق أن يربط بينها وبين هالة  
الإبداع .
  - ٤- حوار قافز حول نص قديم حديث للمنخل الليشكرى يعيش سياقاً يكاد  
يحيا أكثر من زمانه بأزمان .
  - ٥- موروث لغوى أفصح فيه شاعر عربى عُمانى هو اللنبهاني عن سلطة  
اللغة فى حركة الديوان .
- انطباعات وأفكار وبعض استنباطات نرجو أن يكون لها نصيب من صحة  
العقل والنوق والوجدان .

أ.د/أحمد كشك

يناير ٢٠٠٧م

# النظام النحوى ولغة الإبداع

أو

تأصيل العلاقة بين القاعدة والإبداع



فى هذه العلاقة أقول : إذا كان النحو كما أحسه مركبا صعبا عسير المنال سطحا وعمقا فإن الشعر أيضا .

صعب وطويل سلمه

إذا ارتقى فيه الذى لا يطمه

زلت به إلى الحضيض قمه

فى طريق هذين المركبين أفصح عن مكون نفسى بهذا الخيط الاحتمالى العابر الذى يضع نقاطا أريد إبرازها فى سبيل حب اللغة والشعر والنحو .

وفى البادرة الأولى أسأل هل نحن بحاجة إلى تقنين للعامية أو الفصحى؟ لمن ولاء الدرس؟

وهنا يدور السؤال مرة أخرى

لماذا يقنن المجتمع لعاميته . أهى نافرة فى لسان

ناطقيا وأهلها، أو أنها فى إهابه ولحمته قدرة طبيعية فطرية؟

وهنا أقول : العامية لا تتفر ولا تفر ولا تغرب — فى حدود بينتها —

لأن مستخدمها يهمس بها، يضحك، يبكي، يأكل ويشرب ويسامر. تتخلل معه فى طعامه، فى إدامته، يسربها معه تحت دفاء الدثار والغطاء، أى أنها فى مجال المستور المحود .

فهل من الممكن عطيا أن يطلب مجتمعا أمر ناموسها وناموسها بتغيير

ليل نهار؟

هل هناك من خوف عليها؟



فى البدء اتجه النحلة صوب لغة الشعر ولعل علاقة الطرف الآخر  
بالنحو لم تك فى البداية علاقة وفاق .

ولقد بدا فى المحيط السياقى الثقافى بعض سخرية من النظام النحوى  
والنحلة يقول شاعر :

ترنو بطرف فترفنن اضف من حجة نحوى

ويقول إعرابى لأبى زيد ظنه يسأل سؤالا فى النحو :

لمت للنحو جنتكم	لا ولا فيه أرغب
أنا مالى ولا مرى	أبى الدهر يضرب
خل زيدا لشائه	حيث مما شاء يذهب
واسمع قول عشيق	قد شجاء التطرب ..

ولم تفت السخرية لغويا هو عيسى بن عمر واصفا خلاف النحلة :

إذا اجتمعوا على ألف وواو وياء هاج بينهم جدال

فكل من ضاق إيداعا وجه ضيقه صوب النحو؛ حتى المحذثون الذين  
يقول أحدهم :

أقلس النحلة حدود الزمان	ومرمى خيلى وعقليتى
لقد حدودها لأفكارهم	فضاقت وزمت على فكرتى
فقلتم بقول الكملى فقلت	وجبران قال على صحة.

فى البدء كان الصدام وكانت المنافرة وحين بدأ النحو يتحسس بعض  
خيوط من نظام، كان الصدام بينه وبين الشعراء قاتما، نلمح ذلك فى ثورة عمّار  
الكلى وبشر بن أبى خازم .

ونقف وقفة عند نحوى فى بدء النظام قيل عنه بأنه أول من بعج النحو  
ومد القياس؛ أى أنه فى المرحلة الهائلة التى كانت تبحث للنحو عن طريق، فى  
مقابل شاعر كبير هو الفرزدق الذى كان نمونجا لكبرياء الشاعر وكبرياء لغة  
الشعر .

يقول الفرزدق بعد تتبع طويل من ابن أبى اسحاق :

وعض زمان يا بن مروان لم يدع      من المال إلا مسحتا أو مجلفا

يقول له عبد الله بن أبى اسحاق :

علام رفعت كلمة مجلف .

فيرد الفرزدق : على ما يسووك وينووك

علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا .

والعبارة المركزية هى تلك للغة الأمرة :

علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا .

فعلينا أن نقول      تساوى نحن الصوت .

وعليكم أن تتأولوا تماوى      وأنتم للصدى .



إنما رجعنا نحوى يصنع بعض خيوط مبهمة خائف على ضياعها،  
وشاعر يرث أن شعره فوق النظام اللغوى بل قبله، يصنع ما يريد كما سئل  
فقال:

فعلت ذلك ليشقى به النحويون .

وكما رآه خطوه فيما بعد من قال معبرا عن حركة إبداعه المثيرة :

انلم ملء جفونى عن شواردها ويمسح القوم جراحها ويختصم

فلمن كان الانتصار؟ من الواضح أنه صار للمبدع الذى أضحت كلمته  
أمرا نهج نحوى؛ ومن هذا تم التأويل لإحداث المصالحة بين النحو والشعر .

المصالحة بين النص والقاعدة :

يبدو أنه حين استقر أمر النظام وأصبح واضح الملامح محدد الأركان  
بنت نظريته غير مرتعشة ولا هيابة من لغة الشعر فقد صالحها وجرى لها؛ أى  
جرى معها .

هكذا نجد التأويل فى أبرز مظاهره سبيلا لإحداث الموائمة بين سلوك  
الشاعر ونظام النحو. فالزجاجى بعيدا عن زمان عبد الله بن أبى اسحاق فى  
خواره عن جواز الابتداء بالذكورة دون مسوغ أجاز فى قول الفريديج أن تعرب  
مجلف :

مبتدأ لخبر محذوف والتقدير أو مجلف كذلك (الجميل ص ٢٠٤)

واستحسن ابن عصفور أن يكون مجلف فاعلا لفعل محذوف والتقدير أو  
بقى مجلف .

وفى واقع الأمر أن أمر الفرندق خط الطريق الذى انصاع فيه النحاة  
لأمر الشعر، فقد أولوا واختلوا فى إعراب مجلف على هذه للرواية (أى التى  
نصبت مسحتا) على ستة أقوال؛ حيث قالوا إنها :

١- مبتدأ خبره محذوف؛ أى مجلف كذلك . ومن هؤلاء (الفراء / الزجاجى /  
ابن خروف) .

٢- فاعل لفعل محذوف؛ أى بقى مجلف . (ابن جنى الخصائص ٩٩/١) .

٣- خبر لمبتدأ محذوف؛ أى الباقي مجلف أو هو مجلف . (ثعلب) .

٤- معطوف على الضمير فى مسحتاوه رأى للكسائى حكاه هشام عن معاوية  
(إصلاح الخلل ص ٢٦٢) .

٥- مجلف مصدر ميمى على وزن مفعّل عطف على المصدر عرض أى وعض  
أو تجلف . وإليه ذهب الفارسى (خزانة الأدب ١٤٧/٥) .

٦- معطوف على مسحت حملا على المعنى لم يبق من المال إلا مسحت أو  
مجلف الفارقى فى شرح (أبيات مشكلة الإعراب ص ٢٩٥) .

هكذا ضاعت مجابهة عبد الله بن أبى اسحاق فى ظل سطوة الفرندق الذى  
أمر فاستجاب له النحاة حبا فى لغة الشعر . فقول للشاعر هو الصواب وعلى  
النظام أن يرعى ذلك مستخدما أهم آلاته فى المصالحة والاتساق وهى التأويل .

حين استقر النظام ترك اللغة الشعر أن تمرح وتبدع وتتألق معتمدة على  
فرضياته وأسمه .

وماذا بعد التأويل الذى أحدث المصالحة بين القاعدة والشعر كيف كان  
خط النحو لحركة الشعر؟ لنا أظن أن منطقة الجواز فى النحو من همها ترك  
السبيل حرّاً للغة الشعر .

**منطقة الجواز فى النحو (بنية وتركيب) :**

لم يعد النظام النحوى جبرياً ففيه من الأحكام الجائزة ما يفوق حكم  
الوجوب؛ ومعنى الجواز أن الشاعر بين أمرين أحدهما يفارق الآخر؛ ومن ثم  
يكون مجال الاختيار والانتقاء حسب السياق ورؤية الشاعر — هو الأساس .

فالفرع فى ثوابت التركيب يتحرك فى لغة الشعر أكثر من الأصل،  
وللقاعدة تهيم بالفرع كما هامت بالأصل. إن من شرف العربية الحذف حين  
يكون الأصل الذكر، ومن شرفها التقديم حيث يكون التأخير. وتترك سبيلاً واسعاً  
للتصرف فى البنية من أجل لغة الشعر، ورغم أن هامتاً وعشقها فى الإعراب  
فإنها تتجاوز مجوزة الجر والنصب، والرفع والنصب فى الموقع النصى  
الواحد.

وعلى من يريد استنتاج إبداع النحو وكونه نظاماً يتألق بلغة للشعر أن  
يقرأ ما يجرى لدى ابن جنى فيما كتبه تحت عنوان باب فى شجاعة العربية  
(الخصائص ج ٣ / ٣٦٠) .

- حيث يقول -

اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على  
المعنى والتحريف .

ففى حديث نحوى له عن الحذف يقول ج ٣ / ٣٦٧ فلما قوله :

مالك عندي غير سهم وحجر

وغير كبداء شديدة التوتر

جاءت بكفى كان من أرمى البشر

أى بكفى رجل أو إنسان كان من أرمى البشر، فقد روى غير هذه الرواية  
بكفى كان من أرمى البشر بفتح ميم من أى بكفى من هو أرمى البشر؛ وكان  
على هذه زائدة .

النص باق كما هو على حاله لا مساس به والحوار فى حبه نحوى.  
فالحرية للممنوحة لحركة الشعر فى النحو كبيرة، حذف يقابله نكر، تقديم يرومه  
تأخير، بنية يتصرف فى ركابها الشاعر فيجعل الأرناب أرانى، والشعالب ثعالى،  
والصيارف الصيارف، وابن سالم ابن سلام، وعزة تصبح عز، وحاتر يضحى  
حار؛ حتى الإعراب ملاك للنحو يجرى التأويل فيه لإرضاء للشاعر مع المحافظة  
عليه .

إن القانون النحوى يروم الاتساع ولديه قدرة على الاستمرار. ففى جواز  
الابتداء بالنكرة يربط أمره بالإقادة وهى مطلب للغة، واتساع أمر الصوغ قياسا  
وارتباطا بهذه الفائدة لا حد له؛ فابن مالك وهو يتحدث بشأن هذا الجواز يصدر  
هذا القانون النحوى الدلالى السياقى والقياسى قائلا :

ولا يجوز الابتداء بالنكرة ما لم يقد كعند زيد نيرة

ثم يختم بعد التمثيل ببعض النماذج قائلا :

وليُقَسَّ ما لم يُقَلَّ

وفى مفهوم الصيرورة تتطابق المفردات فى إطار النسخ مع كل دال يحوى معنى الصيرورة وجد لم ينتظر وجوده. فمناطق النظام الفائدة والقياس .  
للتأويل.. ومنطقة الجواز منة من النحاة للمصالحة مع لغة الشعر، والنفاد إليها .

والدارس العربى يعلم أن النحاة هم الذين أصدروا وحافظوا على خصوصية الإبداع حين نصوا على ثنائية لغة الاختيار ولغة الاضطرار، فالضرورة الشعرية تدرس فى نطاق النظام النحوى مع ما فى كلمة الضرورة من دلالة تنوء عن قصد النحاة؛ لأنهم حين تحدثوا عن لغة الاضطرار كانوا يقصدون لغة الشعر بمذاقها وحركتها، ومجازها. فابن عصفور يقول : والشعر كله ضرورة فلا يظن ظان دلالة العيب فى الكلمة؛ فالمقصود أن لغة الشعر حركة متوفرة متحركة تهدأ وتثور، ترتب وتكسر الترتيب، تُظْهِر وتُخْفِى، يتحول فيها الواقع إلى مجاز والمجاز إلى واقع .

أنا أظن أن أول من تكلم فى لغة الشعر وأفصح عنها هم النحاة لا النقاد وكتب الضرائر نحوية قبل أن تكون نقدية وأدبية .

وترد أمامى ملاحظة مؤداها أنه مع عدم إهمال لغة النثر التى وردت فى مؤلفات النحويين نادرا؛ فإن النحاة رأوا أن ما فى لغة الشعر يغطى مراد النثر ويريد فى الشعر مورد للهجات .

يتضح هذا المورد من خلال لغة من يلزم المثنى الألف قائلا :

إن أباهـا وأبـاهـاـهاـا      قد بلغا فى المجد غلبـاهـا

ومن خلال لغة أكلوني البراغيث التي ورد مرادها واضحا في لغة الشعر  
حيث نجد:

رأين الفوائى الشيب لاح بعروضى      فأعرضن عني بالخدود النواضر  
نصروك قومي فأعترزت بنصرهم      ولو أنهم خذلوك كنت فليلا  
ومن خلال كسر حرف المضارعة كما في حركة الشاعر اللغوية التي  
جاءت في قوله :

لو قلت ما فى قومها لم تبت      بفضلها فى حسب وميسم  
ومن خلال مورد النون في موقع العين كما يقول المعري :

لمن جيرة سيموا النوال فلم يُنطوا.

### الشعر يحوى فى إهليه النثر وهذا واضح من عفوية القول بالشعر

فقد كادت منظومة الشعر فى سهولتها تواكب حق النثر حين الخطاب .  
فالعربى الذى هجر زوجه؛ لأنها لم تلد له الغلام وجدها ترقص ابنتها فى  
الخباء :

ما لأبى حمزة لا يبتينا      يظل فى البيت الذى يلينا  
غضبنا ألا تلد البنينا      تالله ما نلك فى ابدينا  
وإمما نلخذ ما أعطينا      ونحن كالزعر لزارعنا  
تنبت ما زرعوه فىنا

يسمع هذه الأبيات العادية في ألفاظها ومعانيها فيقبل على زوجه وابنته  
قائلا :

### ظلمتكمـا ورب الكعبة

فلننظر إلى جملة النثر التي لم تبعد عن قول الشعر : ظلمتكمـا / ورب /  
الكعـ / بتي / مفاعلتن . فبين الشعر وإيقاع اللغة مقاربة وتلاق، فالذي يحتضن  
الشعر يحتضن معه كل شيء .

## النحاة والإيقاع

لم تقف ملكة النحو عند نسج رواها من خلال جملة الشعر، ولم تقف عند وصف لغة الشعر والتأويل لصحة هذه اللغة. فقد بان أن الدرس الإيقاعي وهو من خصوص لغة الشعر قام بأمره اللغويون النحاة من مثل :

الخليل / الأخفش / الجوهري / ابن جنى / الزمخشري / للتبريزي /  
الدمامي ...

فالشعر بكل أركانه للوزن واللفظ والمعنى والقافية يعيش فى حمى منظومة النحو .

وأنا لم أستغرب إطلاقاً تمسك الدرس النحوى بقضية الإيقاع وجعلها من ملكته وزنا وقافية!



## العلاقة بين النحو والإبداع

هناك علاقة تآزر بين الصواب والجمال وقد يكون النظام النحوي باحثًا في أمره الظاهر عن الصواب، وإن كان الخفى هو الصواب المسلم إلى إيهار وجمال .

وفى ظل هذه العلاقة بين النحو والإبداع، على المبدع أن يستقر على ما استقر عليه النحو من الثابت فيه، وأن يصنع فى المتغير وهو كثير ما يحلو له ويريد ..

إن أوضح أدوات الشاعر مع أمر الإيقاع أمر المجاز، وليس المجاز أمرا متفكنا بعيدا عن حق الصواب. فالصواب للغوى الذى يعرض جملة أنا مسافر إلى المنيا بإمكان الشاعر أن يقول فيه المنيا مسافرة الى؛ حيث الفارق بين الحقيقة والمجاز هنا لم يحدث مفارقة مع الصواب؛ ومن هنا فإن الذى يريد أن يحدث المجاز فى أمر جملة حقيقية مثل : ضرب محمد عليا

ليس بإمكانه أن يستبدل بالفعل ضرب حرف الجر (فى) قائلا فى محمد عليا ؛ لأن الأفعال فى قسمة اللغة شئء والحروف شئء آخر. فالمقول هنا ساقط نحويا وإبداعيا .

وليس بإمكانه أن يستبدل بالفعل ضرب الفعل جلس قائلا جلس محمد عليا؛ لأن منطق الصواب يقول بأن الفعل اللازم لا يوضع فى خانة المتعدى؛ ومن ثم يكون المعروض ساقطا نحويا وإبداعيا .

لكن بإمكانه أن يستبدل بالفعل "ضرب" للفعل "أكل" قائلا لكل محمد عليا؛ فتصبح هذه الجملة التى استخدمت حق المجاز جملة شعرية إبداعية؛ لأنه لو سأل سائل قائلا كيف يأكل محمد عليا يكون الجواب وقتها : ألى تسمع قول

المولى عز وجل "ليحب أحدكم أن يكلل لحم أخيه ميتاً". فالمبدع عليه أن يجرى مع النحو فى ثوابته فإذا ما حققها بانته له نقطة فضاء يفعل فيها ما يشاء .

### حركة النحو حركة للإبداع :

نحن نريد أن يكون النحو جزءاً من إبداع؛ أن نرسخ ملكته من خلال لغة الإبداع فيتحقق للمتعلّم هذا الثراء للمركب الجامع بين الصواب والجمال. فالصواب أمره نفعى، والجمال أمره إمتاعى ولن تتألق عربيتنا إلا بجماع الأمرين معا .

أنا أضن أن أقف بحركة النحو عند صلاح المحاوراة الآتية :

- بكم اشتريت الحقيقة يا خليل ؟

- بخمسين جنيها .

- وهل أنت مسافر إلى الإسكندرية ؟

- نعم .

إن هذه النفعية لا يهتم بها نحو مبدع؛ لأن لغة الإشارات والعاميات تقدم إنجازات أقوى منها. إن القارئ المثبت لدور النحو عليه أن يفكر فى ما رامه ابن جنى فى كتابه الخصائص جـ ٢ ص ٣٦ تحت "باب فى شجاعة العربية" حيث يجعل الشجاعة سبيلاً لوضع النحو موضعه الإبداعى إذا يقول : "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف".

فالشجاعة هي الخروج عن نطاق المؤلف الواقعي إلى غيره  
المجازى الفني الإبداعي من خلال شجاعة المبدع الذي يوظف  
التقديم والتأخير والحذف والزيادة، وهي قوانين نحوية لصالح لغة  
هي حسب ما اعتمده لغة الشعر .

ولنلاحظ بعض تعانق بين النحو والإبداع :

١- إنا حين نقرأ بيت الفرندق :

وما مثله في الناس إلا ملئاً      لهو أمه حى أبوه يقاربه

حيث يقول عنه أبو على الفارسي تقديره :

وما مثله في الناس حى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه، ففصل بين  
المبتدأ والخبر اللذين هما حى يقاربه بقوله (أبوه) ، وهو أجنبي منهما  
من خلال حركة عبثية تابعها النحو؛ لكن العبث النحوي في النهاية قد  
أسلم إلى حس شعري فنى أراد به الفرندق أن يثبت غموض علاقات  
القرباة واختلاطها؛ فأنا بهذا البيت لا أدرك الأب من الأخ، ولا الأخ  
من الأم، وهو ما رامه الفرندق الذى حرك جملة لغايته وفى عقله  
مقولة : علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا.

٢- إتنى حين اقرأ للأحوص :

سلام الله يا مطر عليها      وليس عليك يا مطر السلام

فإن يكن الزواج لحل أمرا      فإن زواجها مطرا حرام

أفطنها فلمست لها بكفهم وإلا يعمل مفركك الحسنام

يجبني هذا السلوك الاجتيلارى الذى نون مطرا فى الشطر الأول؛  
والنتوين تتكير. والشطر الأول يبدو السلام فيه موجهة إلى الحبيبة؛ ومن ثم  
فمطر فى منطقة التجهيل والتتكير؛ لكنه حين توجه إليه بعدم السلام فى الشطر  
الثانى كان البناء على الضم؛ لأن للتوجه هنا إلى معروف مقصود. فالنحو هنا  
يتحرك لصالح لغة الشعر .

٣- إن شاعرا معاصرا يقول فى نكرى وفاة زوجه :

يا ليلة شئت النكرى بعينتها فى نورة العام ماذا هجت لى الآنا

يتحدث عن ليلة يعرفها؛ لأن فيها نكرى وفاة زوجه أم بنيتة. يخاطبها  
بالتتكير قائلا :

يا ليلة بمراد النكرة غير المقصودة، مع أنه يعلمها ويعيش معها أيامه  
وليلائه، لقد أتاح له النحو أن ينكر؛ لأن الليلة فى مرام الشاعر أن تكون فى طى  
النسيان حتى يزول عنه الهم والحزن .

٤- أننى حين استخلص قانون الحذف من لغة الإبداع فى قول الشاعر وهو  
المرقس :

ورب أسيلة الخسدين بكر مهلهة لها فرع وجيد

أجد أن منطق النحو فى حذف الصفة هنا يداعى فالوصف بمطلق الجيد  
لا معنى له لأن كل نساء الدنيا لهن جيد. فليكن بمذوق للشعر الجيد الطويل.  
والوصف بمطلق الفرع أى الشعر لا معنى له؛ لأن كل نساء الدنيا لهن شعر  
لكن النحو يستأنس بظل الجمال فى بيقته ليقول :إن المراد بالفرع كما تحب

العرب الشعر الفاتح الأسود وإذا كان المتيّم أندلسياً كان المراد بالشعر الشعر الأصفر .

٥- وحين استخلصه من خلال تصور حذف لصلة موصول مع إدراكنا بأن الصلة مع الموصول كالكلمة الواحدة؛ وذلك كما جرى في حسّ إبراهيم ناجي في مقطوعته :

هكذا كل جميلة	لم يعد لي في الأمر حيلة
أنج منها وامن عنها	أخضت قلبك غدا
بعد هاتيك اللالي	المطمئنت الظليلة
بخلت ليلك حتى بالتملات	القليلة
لم يعد في القلب ما يشفى	من الوجد غليلة

إلى أن يتحدث عن رسالات المحبين قائلا : والرسالات اللواتي والأكاذيب النبيلة فصلة الموصول ما كان لها ظهور مع اللواتي لأن رسائل المحبين من المستور فمن العيب أن يفصح مكنونها؛ ومن ثم غابت الصلة نحويا لأن الدلالة والإبداع يطلبانها في طيّ السر والكتمان. هكذا نحب أن تكون حركة النحو جزءا من حركة الإبداع .

٦- إن حركة اللغة التي تعنى أن مرادها ميثوث أيضا في الكلام؛ أى في الحياة ترى في استخدام الهمزة أداة نداء دليلا للقرب بين المنادى والمنادى حيث ترى حرص امرئ للقيس وهو ينادى فاطمة في أمر يريد خاصا حتى لا يفصح كبرياؤه ساعة أن قررت فاطمة هجره .. إنه يريد هجرا مكتوما غير ذاتع قائلا لها :

فاطم مهلا بعض هذا التلألأ وإن كنت قد أزمعت صرعى فلجملى

فالترك منها لا يعلن عنه بصخب ووضوح وإنما فى خفاء وسر؛ ومن ثم كان النداء قريبا وكأنه يهمس به فى أذنها طالبا السر والكتمان وعدم الذبوع والانتشار، مستخدما الهمزة التى لا تحتاج مطاً وتطويلا وصخباً فيما لو استخدم يا أو أيا أو هيا بدلا من الهمزة التى هى همزة للكتم والستر وعدم البيان .

وكذلك فعل الشاعر الذى أراد أن يزجى بأمر للحجاج بن يوسف الثقفى حتى لا يظهر الأمر واضحا ظاهرا لعداء الحجاج فيجتنبوا جبروته، وحتى يقع تنفيذ الأمر عليهم دون أن يستعدوا لمجافته أدنى استعداد. أنه يسر نداءه إلى الحجاج مستخدما فى السياق همزة النداء دون غيرها من الأدوات قائلا :

### أحجاج لا تعط العداة منا هم

هكذا تتحرك اللغة فى وظيفة حية ترعى المقام والسياق وتحقق ما ترجوه باطمئنان .

٧- إن حركتها أيضا الحية الواقعية وإن جاءت بثا للندب قليلة وامصبيته وازوجاه فلن هذا الدليل سك لنفعلى يقارب اللاشعور ومن ثم فوظيفته تضع فى إطار هذا الندب كل منابل يناسب حالة الفقد والانكسار. فالتى قالت وازوجاه، مثيلاتها فى الفقد بإمكانهن أن يقلن يا خرابى، يا ضياع حياتى. أو يستبدلن هذا السك بالطم على الوجه أو وضع الطين على الرأس فى هذا المقام الآسى الحزين .

حركة اللغة لا يمكن لها أن تنأى بعيدا عن الموقف والمقام والسياق وقل عن اللغة ما تشاء؛ وهى تتحرك للتحذير والمدح والذم والاستغثة والتعجب.

وهي أمور لا تنف عند سكّ معلوم واحد وإنما تترك أمرها لكل ما يفصح عن هذه الأمور بأى لغة توازن هذا الانفعال .

٨- إن الدلالة للتحتية يبين أمرها في مورد الحذف، فما كان للجزم والبيت والتأكيد أن يظهر إلا من خلال إدراك الحذف الفنى الموجود فى قول الشاعر :

قللت بنات العم يا سلمى وإن كان فقيرا معنما قالت وإن

فأداة الشرط (إن) تحمل فى إطار إيداعها كما من المحذوف المتصور الدال، فسلمى تبغى الزواج من رجل فقير معنم لا يملك شيئا، ومن ثم فقد اجتمع بنات العم حولها يقن لها : أنتزوجين هذا الرجل بالرغم من كونه فقيرا معنما لا يملك شيئا، فكان الجواب حاسما سريعا من خلال قولها "وإن"؛ كأنها كلمة قاطعه حسمت كل رأى. مؤداها ولو قلتم أى شىء فأنا مقرة للزواج وسوف أنتزوجه مهما كان حاله؛ ولعل فى حذف جملى الشرط والجواب ما يخفى فنيا ودلاليا شيئا آخر يكشفه أمر الذكر لو كان له نصيب؛ لأن الذكر اعتراف بأمر الفقر والعدم للذين كانا فى ضميرها يمثلان إشكالا، فهى كانت تتمنى أن يكون للرجل ثريا غنيا لكن ما باليد حيلة!

هذا هو الحوار النحوى والفنى الذى يليق بلغة الشعر والذى فاض أمره من خلال قانون الحذف فى النحو .

فى الختام أنا أحسن من خلال أفكارى المتناثرة بأشياء :

١- بأن النظرية النحوية إيداعية .

٢- أن ما هوجمت به كان من أجل لغة للشعر؛ لغة الجمال .

٣- يبدو أن التعبير عن العربية بأنها لغة موسيقية مرده أن الشعر هو الأصل والأساس .

٤- في ربط النظام النحوي بالشعر إظهار الحق البيني في الدرس للغوى،  
حيث يتعانق النحو مع الصرف مع الدلالة مع الإيقاع .

٥- التصور الحضارى للغة : لا يتم إلا من خلال رؤيتها فى حركة الإبداع .

٦- المرجو أن يثرى التعليم بالنص المبدع إذا أردنا أن نملك أمر النظام  
النحوى ونستمتع به .

فلنترك اللغة النفعية التى تغنى عنها لغة الإشارات باحثين عن النحو فى  
ظل الإبداع، فأنا أرى العلاقة بين النظام النحوى ولغة الشعر ولردة فى قول  
العاشق عروة بن أذينة :

إن التى زعت فؤادك ملها      خلقت هواك كما خلقت هوى لها

فقد صيغ النحو للشعر، وجرى الشعر وتآلق فى دائرة النحو. فهوها  
عطاء فى ممتود .



# الزوميات والفصول والغايات

بيان في حق اللغة والإيقاع والإبداع



حين يقف دارس أمام ألبى العلاء المعرى هذه الظاهرة الإبداعية المتفردة في حضارتنا العربية يجد نفسه أمام شخصية مركبة مرها أعمق من جهرها، شخصية يختلط فيها البوح الظاهر بالخبىء للمستكن؛ فمن السهل الميسور أن يجرى معه للباحث فيما صرح به من حدود وهو يحكى قسى تفصيل وبسط قوانينها التى امتزجت بمجرى شعره وحدود نثره، فإذا ما التقط للظاهر أيقن وقتها أن وراءه غامضا أعمق وأثرى، وأدرك أن الظاهر وقفة أولى لديه لكنها مذاق شديد الخصوصية والافتراد .

يقف هذا البحث أمام حضور الرجل الإيقاعى وهو حضور مرتبط بالوعى الكامل بأسرار اللغة وبالوجد العاشق لمجرى للكلمة؛ هذا الحضور المحكوم فى كثير بازواجية. فهو فى الظاهر حضور تنظيرى تقعيدى، وفى الباطن حضور فنى إبداعى .

نحن أمام منطقة شائكة عند المعرى مساحات الحديث عنها كثيرة متنوعة؛ ولعل وقفة لغوية إيقاعية من خلال هذا البحث تقوم بجلاء بعض هذا الإبداع المركب وبخاصة إذا ما أخلص البحث نفسه لقراءة مظاهر التقفية فى عملين إبداعيين الأول فى حصاب الشعر وهو اللزوميات، والثانى فى نطاق النثر الفنى وهو الفصول والغايات؛ ولأن للنثر نوقا خاصا عند المعرى عدلناه بالشعر لديه، وكان البحث فى جله حول مظاهر التقفية بين اللزوميات والفصول والغايات؛ وكى يجرى البحث فى سبل محددة "وما أصعب ذلك" كان الارتكاز على المحورين الاثنى والتدخل بينهما مطلبا مشروعا .

**المحور الأول :** مجال التنظير الإيقاعى فيما يخص قدرة الوعى بالكلمة

من خلال اللزوميات والفصول والغايات .

**المحور الثانى :** قراءة السلوكين "وهذا هو الأهم" قراءة وصف

واستبطان وتبرير .

وقبل البحث فى هذين المحورين لابد من فهم لمسرح اللغة وحركتها لدى المعرى حتى يبين قدر التلاقى الإيقاعى وللقاوى واللغوى بين اللزوميات والفصول والغايات .

أبو العلاء سيم فنى خاص :

تتحرك اللغة عند المعرى باعتبارها البدء والغاية فهى المعبرة عن المدلول وهى المدلول وهى الشخوص الكامنة التى تتحرك مشكلة عطاءه الفنى . فالكلمة والجملة هى الصوت . وصاحب الصوت وهى الأداة وصاحب الأداة . وإذا حق للغة أن تكون الحد الذى يعرف به الإنسان فى إطار المخلوقات باعتباره حيوانا ناطقا؛ فإنها فى وادى المعرى يحق لها أن تكون الإنسان والأشياء معا ، هى الإنسان الحكيم المدير ، هى المعرف لا التعريف؛ ولعل هذا الاعتبار يرمى بوجودها المعرى إلى ذلك الوجود الدينى أو الفلسفى الذى جعل عيسى كلمة الله فكلنا كلمات وآيات؛ من هنا يأتى جلال الكلمة التى لا تقف عند كونها الوعاء الحاوى فقط فهى الوعاء والمحتوى الدال والمدلول معا .

نحن مع أبى العلاء نتحاور مع اللغة باعتبارها شخوصا لا مبانى وتراكيب ومفاهيم؛ ولأجل ذلك فإن الذى يريد أن يسيطر على أبى العلاء عليه أن يسيطر على لغته . إنها فى حوارها وعطائه سيم فنى خاص ، وإذا أراد الباحث تأكيد هذه الظاهرة عليه أن يقرأ تلك الحركة الفنية لهذا السيم الخاص كما تنشئ بها النصوص الواردة .

فى ابتهاج وتضرع إلى جلال المولى عز وجل لا تكتمل صورة الابتهاج الفنية إلا بالشخوص اللغوية الاصطلاحية ، فالنقييد والإطلاق والإعقاد والصلب والخبل والكف إلخ ليست كلمات لغوية ولا اصطلاحات عروضية بقدر ما هى شخوص شعرية؛ إذا أنركت أدرك البناء الفنى للورد فى رجمه لادى يقول فيه

هيدنتى تقيد وقاتم الأعماق فأطلقنى إطلاق عفت الديار ولا تحشرنى مقعدا  
كبيت الربيع ولا أصلم كالثالث السريع ولا مخبولا كما قدم سبياه ... وأعوذ بك  
أن أحشر لثرم ...<sup>(١)</sup>

فالمصطلحات تتحرك بظاهرها كى تكون حدا مانعا للظاهرة الإيقاعية  
ويتحرك خبيئها من خلال الأرق والتوتر والجذب إلى الابتهاال والتضرع  
والخشوع .

وهذا رجع تضرعى آخر تمتجدى فيه صورة المعرى الشعرية قدرة  
الخشوع، وقد تتشكل الصورة عند غير المعرى فى حركة إنسان رهيف الحس  
خاشع سياب دمع؛ بيد أن الإنسان عند المعرى يغيب من وادى المعرى؛ حيث  
تطفئ مفردات اللغة على جسمه؛ ليصبح الإزار الساتر له ضارعا وهنا يتضح  
الخشوع فى دال الستر أكثر من خشوع الإنسان .

يقول فى رجعه هذا :

"كلنا ذو عيب، رجل يظهر ما لديه، ورجل يستر ربه عليه. من كان ذا عقل بسيط  
فهو كالجزء الثالث من البسيط"

فالمشبه به لغوى وحركته عند المعرى كما نرى أقوى وأكد من حركة  
الإنسان صاحب العقل وهو :

"إن طوى فكأنه عقد ولوى وإن خين عيب بذلك وأبن ...

ومن كان فيه خير وشر والشر عنده أكثر فهو فى الدول كالجزء الأول أما خبئه  
فحفي وأما غيره فبين جلى والله ساتر العيوب"<sup>(٢)</sup>.

---

(١) القصود ص ١٣٥ بيت الربيع بن زياد فى تفسيره هو :

لهمعد مقتل مالك بن زهير ترجو التمساء عواقب الطهارة

(٢) السابق ص ١٤٤ وسيط أى خلط والجزء الثالث من البسيط هو التفعيلة الثالثة من الشطر اثنى تخبين

(متقن) ولو طويت بشع مجراها لأكها تصبح مستطن ووراء فعلن فيكون الورد النهائى تطن فعلن .

فالعلاقة بين الكيان الإنسانى والكيان الاصطلاحى المعرفى تتم من خلال اللغة التى هى النموذج المثالى الذى يتخيل للمعرى تشكيل الصورة الفنية من خلاله . فالإنسان صورته المثالية صورة لغوية فصاحب العيب وطالب المستر مشبه نموذج الأعلى أو نمودجه المقابل الجزء الثالث من البسيط، وهو حركة من حركات مستعملن فى الإيقاع الشعرى .

هكذا تصبح دلالات اللغة ومفاهيمها الغاية والمثال. هذه المفاهيم التى تتحرك قيما إنسانية تستطيع الوقوف أمام بارئها وقفة المعرى نفسه، فهو يستصحبها معه شفيعا مسبحا بآلاته ونعمائه قائلا :

"سبح لك تأسيس يُمال ويفخّم، والردف بخمس جهات تفهم، والروى بحروف المعجم، والوصل بأربعة مذاهب يترنم، والخروج بثلاثة تعلم. إن رسّ التأسيس كرسّ الأنبس دائم العبادة والتّقدس، ودلّب فى التّعظيم الإشباع فى كل نظم وشهد بك التوجيه شهادة الوجيه، والحدو بآلاك منبئة، كذلك المجرى أين تصرف كلام وجرى والنفاد تحذر نوافذ القضاء<sup>(١)</sup>.

أى دراما هذه التى تجعل ألف التأسيس بما لها من طاقة انحناء واستقامة تمسح للمولى عز وجل، ورس التأسيس الذى لا تنى حركته المستمرة دائمة للعبادة والتّقدس فى ملكوته وما هذا النفاذ الذى يحذر من الفناء مدركا أن الكون إلى زوال . فاللغة خشوع وانحناء ووعى بالقدر والمكتوب.

إن قيم الإيقاع القافوى وعلامته تتحرك فى تأزر بما أودعه الله فيها من سر الوصول به، والمعرى مدرك لهذا الغيبي، فالتأسيس وما يصلح رويًا والردف بإمكاناته والخروج للنتاج عن إشباع حركة الوصول؛ أى حركة الضمير ضمة وفتحة وكسرة كلها فى حضن اللولاء والخشوع؛ وهكذا فى ضمة واحدة

---

(١)المسبق ص ٣١.

نرى بجوار الأصول السابقة الإشباع دائم التعظيم فسى ختام كل منظوم،  
والتوجيه شاهدا بالقدرة الإلهية، والنفاد كما سبق أن رأيناه مدركا حتمية القدر.  
فهو نيابة عن المعرى وبالأصالة عن نفسه؛ أو بمعنى أدق هو فى حساب لغة  
المعرى أو لنقل سيم المعرى يحذر من نوافذ القضاء .

إن الكلمات فى عب المعرى عبيد يجرى عليها ما يجرى على الإنسان  
فهى فى منظوره من عباد الرحمن، عباد الرحمن الذين يتسربون فى الكلام هونا  
وإذا ملكهم الناطق أدرك العبودية وحتمية الأقدار .

هل هناك من شك فى إحساس المعرى الكامن بأن للكلمة ومجرباتها  
وتصاريفها ومسالكها وقدر الإبداع بها كائن مستقل تتحرك حوله كل الكائنات؛  
إنها فى حسبه القيس الحال فى الكون معبرا بقوة عن عظمة الله !

ليس الإنسان مسبحا وحده ضارعا؛ بل أكثر منه ضراعة وخشوعا  
صوت الكلمة ودلالاتها وإيقاعها وصورتها، إنها الوجد الصوفى المنبث فى حركة  
هذا الكون، والملقى به فى عب الإنسان مسيطرا عليه آخذا به فى هيئة امتزاج  
تجعل الشاعر فى حس للمعرى هو للكلمة والكلمة هى الشاعر .

إن المعرى فى بحثه عن العبودية المطلقة والموت والفناء وكل ما  
يتضائل هامته أما قدرة الحاكم القاهر الجبار لا يجد سبيلا للوقوف أمام العزيز  
المقتدر إلا ذلك الشفيع الممثل فى جلال الكلمة وجلال معرفتها وجلال مدلولها،  
شفيعه الكلمة التى أضحت نبضا وروحا وجسدا فالصوت، أو لنقل الحرف  
ينطق بقدرة الله ويعلمه، وباطن المعرى يدفعه إلى أن يرى حركة صوت الروى  
فى محرابه . فالروى "يكاد يتكلم قبل أن يبلغ للشاى إليه"<sup>(١)</sup> فهو أسرع وجدا من

---

(١) السابق ص ٤٦٤.

المتضرع الإنسان، أسرع منه بلزمان وأزمان. لقد سُبِّحت زاي الشماخ وجيمه قبل أن يجعلهما رويين بما شاء الله من السنين" أى سبق هذا! (١) وأى اعتراك .  
إن الإنسان فى إهاب العلمية، والعلمية اللغوية فى إهاب الإنسان صنوان  
مترجان يطلب للمعرى من الإنسان الفعل بمقدار امتلاكه حق الكلمة قائلا له :  
"صرف الأمور إنك منصرف"

فى سخرية وعيثة تثبت عجز الإنسان .

وبموقع حياة الصوت والإحساس به سرا خاشعا عابدا يجد المعرى  
الألف تأسف لأنها لم تقم بواجب كونها مخلوقة تنفذ ما أودعه الله فيه من سر،  
تأسف لأنها لم تغط حاجات اللغة الموقعية وتق بها، فأسفها وارد لعدم استئنافها  
أى البدء بها . إن هذه الألف رغم قصور حركتها تسبح الله بما تملك .فهى وإن  
فقدت موقعية البدء تسبح وتضرع بما تملك .

إن المعرى يحس بها منصفاً إياها مراعياً حق الوجيب والأسى فيها  
قائلاً :

"هل تشعر الألف ولتشرعن إن شاء الله أنها تمجد الله متوسطة ومنتهى  
ورويًا ليس بمجرى ووصلا لا تحرك أبداً وخروجاً بعد الهاء وريفاً وتأسيساً فى  
البناء ومنقلبة عن اللوا والياء وزائدة للمعنى ولغير المعنى" (٢) .

فالدور كبير إيقاعاً وصرفاً وصوتاً شعراً ونثراً. دور الألف طاغ وكل  
حركة فيه تستلهم فى عبودية رب العباد، والألف الخاشعة تشعر بفقد موقع

---

(١) السابق ص ٢٦٨ وزاي الشماخ فى قصيدته : غيا من سليمى بطن قو فعايز ....

وجيمه : ألا نلدا ليلى شرج .

(٢) القصول ٩٠ وإحساس المعرى بأن الألف سوف تشعر بإن الله دليل ليراهمه بطلقة الصلة على أن تكون  
سرا وسعراً وطلقة وروحاً . لحمد كثره.



للعباداة تمننت أن تقرب أكبر من المولى؛ تشعر بعجزها عن التسبيح فى البدء؛ لكنها بكل ما تملك تقس مولاهما بجميع الحركات .

لم تعد الكلمة هى الطريق بل إلى وسائل إشعالها وتحريكها وتضرعها تجرى مجراها. لم تعد الكلمة الشفيعة وحده وإنما آلات إنشادها مجردة وحية تصبح شفيعة يثبت معها — بعيدا عن شفاعاة الإنسان — وجود الله وقدرته وأن كل ما عداه إلى فناء .

ينصت المعرى بحاسته الخاصة إلى آلة الطرب المزهر فيهزه سؤال، ويحويه استغراب<sup>(١)</sup> أتدري ما يقول المزهر أيها الطرب الجذلان :

إنه يمسح الله عز وأثار بطرائق ثمان بين ثقاتل إلى خفاف. وهو فى ذلك يقول : ستدوى الروضة، وترم القينة، ويموت الشرب، وتصبح الديار آيات<sup>(٢)</sup> فالزهر بما يفصح إيقاعه عن نغمات، ومن حياة هذه النغمات تأتي حركته إلى الملكوت وكأن لسان حاله يقول : كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام ..

أرأيت جلال الصوت : إنه أكثر تمثلا لمولاه من الإنسان؛ ولعل هذا ما دعا المعرى بعد رجعه السابق، أن يرمى بالإنسان الأبق أمام رقى الكلمة ووسائلها حين قال :

لو انصفت يا ابن حواء. ولمن تتصف! لأعز الناس عليك — أعنى نفسك — إذا لا نزرر قلبك وقصر أملك — وشغلك الحق عن الأباطيل وعسنت فى ترّم اللوانب ترجيع للقيات<sup>(٣)</sup> .

فما أبعد الشفاعة فى مقام العبودية بين طاقة الصوت وطاقة الإنسان! فهل من الصعب أن يقاس الشيء فى مقام الله بالكلمة! نحن نعتر بالإنسان برجولته

---

(١) الفصول ٨٨ والثانى طرائق الإقناع أو نغرات الإقناع .

(٢) السابق ٨٩ .

حين نعتبره كلمة قاتلين الرجل كلمة؛ لكننا نعتز أكثر بالكلمة حين ندرك أنها  
قبس من الله .

لقد استقر حوار المعرى، مع الكون، مع العبودية، مع البحث عن سر  
الإعجاز في خبيء الكلمة؛ خبيء ناءٍ عن الأعراف. فالكلمات المترجمة عن  
المعرى تحتاج إلى مترجم، لأنه لا يرمى بها يسيرة معبرة عن دال ظاهر، وإنما  
يرمى بأمرها في دال خفي عصي غير ميسور : فالتقى ملجم، يفتقر كلامه إلى  
أن يُترجم، لا يفزعنى النجم تارة أمكثُ وتارة أتهجم، قد نطق الزمان الأعجم،  
فالفهم إن كان لك فهم ما بقى ظنّ يرجم<sup>(١)</sup> .

ألم أقل بأن المعرى بهذا المنحى سيم لغوى خاص .

---

(١) الفصول ٢٥.

## اتساع رؤية القافية عند أبي العلاء :

للقافية عنده جلال واعتبار فهو الذى يلتزم فى خصوصها ما لا يلتزم، فقد زاد على ثوابتها للكمية والكيفية مذاقه الخاص فى اللزوم الذى يبين فى مقدمته للنظرية للزوميات .

’وجمعت ذلك كله فى كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم ومعنى هذا اللقب أن القافية تلزم لها لوازم لا يفكر إليها حشو البيت‘<sup>(١)</sup> .

فإنها نهاية الإيقاعية واضحة الخصوص، وقد نظر إليها المعرى فى مقدمة الزوميات بصورة علمية قبل أن يشرع فى بيان أمرها من الناحية العملية؛ أى من الناحية الإبداعية. ذلك المفهوم لا جديد فيه إلا أمر الخصوص فى مورد اللزوم، وعدم الجدة مرجعها أن للنص الذى تحتمله فكرة اللزوم نص شعرى من دأبه إيقاعيا الاهتمام بمنطقة القافية. أما الجديد عند أبى العلاء فى اعتبار ما جرى فى نثره الفنى من قبيل القافية. فالقارئ لفصوله وغلياته يدرك أنه يتحرك بنهايات جملة النثرية إلى ما يشبه القافية، وقد كان للفاصلة والسجع فى إيقاع النثر أن توجد مفارقة بين شعر الرجل ونثره؛ غير أن نصوصه نطقت بغير ذلك، نطقت باعتبار القافية فى مجرى تراكيبها النثرية وإن لم يرصد ذلك قانونا فى مقدمته .

فى ختام الرجوع الذى يقول : ’وأحسبني لو وقفت لانتقلت عائدا على أدراج‘<sup>(٢)</sup> . يفسره قائلا : ’على أدراج المعنى بياء الإضافة أدراج وحذفت الياء للقافية‘<sup>(٣)</sup> .

---

(١) للزوميات ط ص ٤٠ .

(٢) الفصول ٣٠٨ .

(٣) السابق ٣٠٩ .

فالنهية النثرية موسومة لديه نصا بالقافية، والتصرف اللغوى الذى أغناه عن إسقاط ياء المتكلم تصرف من أجل حد قافوى يصل به إلى نطق النهاية ساكنة من أجل ثبات صورة للقافية هى "راج" ، المعبر عنها من خلال مقطع كبير هو (راج) حوى القافية برمتها باعتبارها آخر ساكنين فى البيت وما بينهما إن كان هناك بين والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما. وهذا متحقق فى (راج) التى حوت بمفهوم القافية حروفا تؤكد التزامها فى الألف المعتمدة رفعا والجيم المعتمدة رويا .

يتأكد هذا السلوك مرة أخرى لدى المعرى وهو يتحقق من نهاية الرجع الذى يقول فيه "وبنه قد أذن اللّواح"<sup>(١)</sup> حيث يعلق على هذا المرجع فى تفسيره قائلا: "للواحي اللوائم وحذفت الياء للقافية"<sup>(٢)</sup> .

فالنص على النهاية النثرية بأنها قافية لا فاصلة، يؤكد اعتبار نهايات غاياته من مجرى واد أقرب إلى الشعر منه إلى النثر .

إنه يخلط أو يمزج بين الأمرين؛ أمر الأنساق فى النهاية الشعرية والنهاية النثرية، وكأنه بذلك يجرى هذا مجرى ذلك وقد يتضح أمر ذلك من تعليقه على الرجع الذى فيه "مقط فارسُ أسدٍ على فارسٍ أساد"<sup>(٣)</sup> فى غير نهاية الرجع .

يقول المعرى فى تعليقه "وإذا خففت الهمزة من آساد فقلت أسد كان أحسن فى صناعة النظم والنثر على رأى من يرى التجنيس"<sup>(٤)</sup> فالنص يوحى بأن علاقات النثر فى النهاية تجرى مجرى علاقات الشعر وجمعه للظاهرة القافية

(١) الفصول ٣٧٨.

(٢) السابق ٣٨٠.

(٣) السابق ١٩٨.

(٤) السابق ٢٠٠.

فى صناعة النظم والنثر بصيغة الإفراد يوحى بأن الوكد واحد؛ لأنه قال صناعة ولم يقل صناعتى .

بهذا المفهوم لا غبار على البحث أن يستخدم القافية دالا ومندولا على النسق الشعرى والنسق النثرى ويحق له أن يفهم حركة الفصول والغايات فى ظل فهمه للزوميات ولعل ما سبق من تحديد لأمر القافية فى رجوع نثرى جعل مقدم كتاب الفصول والغايات وهو يفسر أمر الغايات لديه يقول :

”ذلك أنه يملأ الفقرة على تلامذته ثم يختتمها بالغاية وهى عنده بمنزلة القافية من بيت الشعر“<sup>(١)</sup> .

هذا التفسير وإن كان مجازيا يحمل قدرا كبيرا من الاتساع؛ لأن الغاية ليست كلها قافية، وإن حوى جزء منها أمر القافية — يؤكد إمكان اعتبار البحث فى الفصول على أنه بحث فى قافية. ويؤكد أننا فى الفصول أمام لغة ثالثة .

**محركات للإحكام بين وعى المعرى بالنظام والوعى بالإبداع :**

التحمت مقولات القاعدة والنظام باستشراف الإبداع لدى المعرى إلى الحد الذى يصعب فصم أحدهما عن الآخر؛ ولعل الذى أحكم هذا الالتحام أن المعرى مبدع عالم ملك المتنبى عليه أمره؛ وأراد لنفسه أن يكون مخرجا عبقرىا من عباءة أحمد المعجز، وما كانت صيغة المتنبى باعتبارها إبداعا استشرافيا بمنأى عن المعرى لذى أرسى إبداعه فى بحر من الثقافى مواج رهيب.

خرج المعرى من عباءة المتنبى ليفصح بثباته العلمى عن غماض المتنبى؛ وليجد استبطانا لكلمة الأعمى عند المتنبى موصولة به حين وعى

أنا الذى نظر الأعمى إلى أنبى — واسمعت كلمتى من به صمم  
والذى أودع الكلمة بحركة خفيها أكثر من حركة ظاهرها فى تحد واع  
يصف إعجازه :

---

(١) الفصول الفصول من ومن المقدمة.

أنتم ملئ جفوني عن شواردها ويسهر القوم جراها ويختصم  
فالقوم الساهرون فى رحاب المتنبي أصبحوا فى رحاب للمعري غير  
مختصمين؛ ولن يطول السهر بهم لأنه أغناهم عن مشقة السهاد؛ حيث رسمخ  
ووثق وقعد، ثم وقّع وأبدع؛ وفى سبيل التوثيق والبحث عن العلم والقانون  
تحركت لدى للمعري فى لزومياته جملة ضوابط عامة أثناء إيداعه وقد توزعت  
هذه الضوابط لصلتها الوثقى بلغة الإبداع بين كونها صناعية جبرية، ومعرفية  
ذوقية . من هذه للضوابط .

#### أ - الاحتكام إلى الغريزة :

وهى إلى الحدث والشعور أقرب؛ وقد ينأى عنها قانون العلم  
الجبرى ولكنها فى عرف الإبداع قانون جواز فى قانون الجواز - وأنا أعتقد  
جازما أن منطقة الجائز فى القانون اللغوى منطقة الإبداع الحقيقية لخصوعها  
للانتقاء والاختيار - أقول فى قانون الجواز لو قل عدم الامتناع عند المعري  
ترد هذه العبارات :

ولا يمتنع فى حكم الغريزة<sup>(١)</sup>

والغريزة تشهد بما زعموه<sup>(٢)</sup>.

وفى وضعها مفارقة لحقيقة واقعية باعتبارها حقيقة حدثية يقول :

ولا ينكر تغيرها السمع وإنما تنكر الغريزة تغير حركة الدخيل<sup>(٣)</sup> .

وهكذا تبدو الغريزة ضابطا حدثيا فى نطاق المخبوء الذى تحتكم إليه  
حركة الإبداع أكثر من حركة التنظير التى اعتمدت السماع والقياس، والاحتكام  
إلى الغريزة فى أمر فى إيداعى يؤكد ثراء الإبداع ويؤكد إمكانات تعدد الروى

---

(١) للزوميت ص ٦.

(٢) السابق ص ٢٤

(٣) السابق ص ١٤.

بين الرغبة فيه، والرهبة منه. وما أظن الغريزة الحديثة هذه ملقًى بها للعامّة من النقاد، بل للذين تأهلوا لاستكناه حركة الإبداع .

### ب) الوعي بالمفارقة بين سياق القدامى وسياق المحدثين :

للمتقدمين بدء الخيط والسبق والشرارة الأولى ولهم فى حساب المعرى اعتبار؛ ومن هنا كان من الطبيعى الارتكاز على رؤيتهم وهذا واضح من جملة أقوال واردة لديه مثل :

"وقياس أقوال المتقدمين يوجب أن الروى للهاء"<sup>(١)</sup>.

"وهذا شئ قد ذكره المتقدمون من أهل العلم"<sup>(٢)</sup> .

"والذى سماه المتقدمون"<sup>(٣)</sup> .

وليس الأمر فى اعتبار المتقدمين أو للقنم وقفا على رأى العالم فالتساع رؤية النظر إلى المتقدمين لدى المعرى موصولة أيضا بمنطقة الإبداع . وهذا واضح من أقواله .

"وهذا لا يعرف فى شعر العرب"<sup>(٤)</sup> .

"وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين"<sup>(٥)</sup> .

والذى يريد أن يستهض موقع المحدثين لدى المعرى، وهو واحد منهم فيما أحسب عليه أن يقرأ قوله :

"وهذا لا يعرف فى شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون"<sup>(٦)</sup> .

وقوله :

---

(١) للزوميل ص ٢٤.

(٢) الفصول ١٢٣.

(٣) للزوميل ٤.

(٤) الفصول ٤٤٧.

(٥) للزوميل ٢٥.

(٦) الفصول ٤٤٧.

وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخاطر كأنه هادى الركبان أينما سلك فهم له تابعون»<sup>(١)</sup> .

وقوله :

«والمحدثون أشد تحفظا فى هذه الأشياء من المتقدمين ولما يلزمون مثل هذه الحروف»<sup>(٢)</sup> .

وفى مسار النص السابق مضمونا فى تحفظه على المحدثين يقول :

«وهذا شيء قد ذكره المتقدمون من أهل العلم وترك فى أشعار المحدثين فلم يستعمل»<sup>(٣)</sup> .

وحول الوعي بالنظام لوضوح أبعاده وتمسك المحدثين به يقول :

«والمحدثون أكثر تحققا بالنظام؛ لأن فيهم قوما مستبحرين يكون ديوان أحدهم فى العدة كواوين كثيرة من أشعار العرب»<sup>(٤)</sup> .

وهنا يبدو الميل إلى موقع المعرى وزمانه، فالمستبحرون طائفة استثناء فيها أبو عبادة الذى له شعر جم، ولا يعلم المعرى فيما روى له شيئا على الخاء، وفيها المتنبى الذى صار شعره لدى المعرى معجزا، وفيها المعرى نفسه الضارب فى حق الورود بالاستثناء. فالسياق المحدث علت به همة المحدثين ولم لا وأقوى مبدع ضارب بنصيب جديد وكبير فى عطاء شعر أمته وفنه .

---

(١) فلزوميت ٢٥ .

(٢) السابق ٢٢ .

(٣) الفصول ١٢٢ .

(٤) كما سبق .



### ج - المشاهدة والرأى الخاص :

فى تأصيل ما يحتكم إليه المعرى كان للمشاهدة عنده دور وللرأى الخاص نصيب، والمشاهدة تفصح عن دور المرئى ودور صاحب الرأى يقول المعرى :

"وقد شاهدت بعض المتحققين بالأدب ببغداد يجعل الروى الياء فى قول الشاعر"<sup>(١)</sup>.

والمشاهدة حضور وإنصات لا رؤية وإيصار، ومن قبلها قول السابى عن البحترى "وهذا أبو عبادة وله شعر جم ولا اعلم"<sup>(٢)</sup>.

وفى أحكامه الرفضة وهى أحكام باحث استقصى وأصدر الرأى يقينيا غير معتمد فى حكمه على منطق الشنوذ؛ لأنه القاتل "وليس على الشنوذ تعديل" ترد هذه القوال :

وقد توسع الذين وضعوا كتب القوافى فى الإشباع"<sup>(٣)</sup>.

"وما احسب هذا مما قاله إلا وهما"<sup>(٤)</sup>.

"وأن الراجز لو جاء فى مثل هذه القوافى ... ونحو ذلك لكان ما فعله غير معيب"<sup>(٥)</sup>.

وهكذا من خلال مشاهدة وعلم واستقصاء تأتى أحكام المعرى وآراؤه التى تمثل الخصوص .

---

(١) اللزوميات ٢٦.

(٢) كما سبق.

(٣) اللزوميات ١٤.

(٤) السابق ٢٦.

(٥) السابق ٢٤.

#### د- اللزوم وارتقاؤه لدى المعرى :

مع إدراك أن الرؤية الإيقاعية متحركة نامية فى كل كتاباتِ المعرى فإن الوقوف بالرؤية من خلال اللزوميات والفصول مرجعه أن التظير لديه مرتبط بالنص الإبداعى؛ حيث يدون فى حلقة تأليفية واحدة؛ ولأن قضايا اللقافية من خلال تحديدها حروفا وحركات أمر من المعروف المكرور؛ فإن البحث مع المعرى سوف يقف بنا عند الخصوص للوارد لديه، وهو لزوم ما لا يلزم؛ ومن ثم كان للبحث أن يبوح بما باح به المعرى.

يقول المعرى فى لزوم ما لا يلزم : "وجمعت ذلك فى كتاب لقبتَه لزوم ما لا يلزم، ومعنى هذا اللقب أن اللقافية تلزم لها لوازم لا يقتصر إليها حشو البيت ولها أسماء تعرف وسأذكر منها شيئا مخافة أن يقع هذا الكتاب إلى قليل المعرفة بتلك الأسماء"<sup>(١)</sup>.

والنص يثبت أن المعرى ينكر شيئا؛ أى أنه لا يريد رصد كل المجريات النظرية؛ وهنا كان للتكثير فى كلمة "شيئا" إحساس منه بالانتقاء والاختيار فيما يقوم .

فالنص حديث عن معنى اللزوم اللقافى، ومن المنهجى أن يبين تحديد اللزوم من خلال ما أورده فى اللزوميات؛ فالديوان اعتمد الظاهرة، وأصلها محاولا إبراز قدرته الشعرية على سبر غورها .

واللازم كما هو معهود فى بيان اللقافية لدى الدارسين أن يثبت حق الوصل مدا كان، أو هاء ضمير لم يسكن ما قبلها، أو هاء تأنيث أو سكت .

---

(١) اللزوميات ط١ - ص٤٠.

وأن يثبت الروى أصلا من خلال الأبجدية مع حسيان المد واللين روبا  
إذا كان حرفا أصليا، وأن يثبت حرف الرفع ثباتا لازما إذا جاء ألفا وتبادلا بين  
الواو والياء، مع الاتفاق في المذاق الصوتي؛ حيث يمكن رفا تبادل اللو مع  
الياء إذا كانتا متتين أو وقوع التبادل إذا كانتا حرفي لين. فكلما تقول قافية تبادل  
يميل، وكلما الصوت تبادل البيت إيقاعا وموقعا، والتأسيس إذا ما ورد في إطار  
القافية يثبت بكيفية واحدة وهى الألف؛ التى لا يمكن لصوت لين أو مد آخر أن  
يقع موقعها، كما يثبت الخروج للنشء عن مد هاء الوصل؛ ومن السلوك  
الشعرى أن يكتفى بحرف الروى الذى يحمل عبء إيقاع القافية وحده إذا ما  
خلت القافية من ورود الحروف السابقة .

هذه الحروف بكيفياتها السابقة من عموم ما يجب للقافية لدى الشعراء؛  
لكن المنطقة الجديدة لدى المعرى عدم الاكتفاء بها؛ لأنه يتجه بطاقته إلى لزوم  
وطلب الثبات لما لا يلزم فصله وهو يعبر عن هذا ويفصح عنه فى قراءته  
لأشعار الآخرين قائلا :

فإذا جاء فى الشعر شيء قد اتفق أن يلزم قائله شيئا غير هذه اللوازم فهو  
متبرع بذلك، كقول كثير عزة :

خلنكى هذا ربع عزة فاعقلا      قلو صيكا ثم ابكيا حيث حلت

فلزم اللام المشددة قبل التاء إلى آخر القصيدة<sup>(١)</sup> .

فلام من اللامين لا تمثل حرفا من حروف القافية؛ ومن هنا كان إحساس  
كثير بها من باب الفضل والزيادة، والتبرع كما يرى المعرى؛ ومعنى هذا من  
خلال رأى المعرى أن هذه اللام التى تمثل ثراء إيقاعيا للقافية من خصوصيات  
الشاعر الذى قويت لديه قدرة الإيقاع. وقد بان هذا من خلال تعليقه على سلوك  
كثير عزة :

(١) اللزوميات / 20 / ٢١.

"وهذا إنما يفعله الشاعر لقوته ولو تركه لم يدخل عليه ضعف"<sup>(١)</sup> إن هذا الصنيع فضل زيادة من المتقدمين من الشعراء قلما يجاريهم فيه المحثون. فهم كما يقول المعري : "أشد تحفظاً في هذه الأشياء من المتقدمين"<sup>(٢)</sup> .

والمعري شارحاً موضعاً هذا السبيل في فهم للزوم يقول :  
"ولو بنيت قواف على ضربت وكثبت ثم جيء فيها بوزنت لكان ذلك جائزاً"<sup>(٣)</sup> ؛ حيث التاء ثابتة للورود بحكم كونها ضميراً بينما لم تثبت الباء حيث وقع في جريانها وجود النون. وهذا منطق للجواز لا يميل إليه مبدع للزوم؛ حيث يرى المعري "أن القائل إذا قواها بلزوم الباء كان أحسن"<sup>(٤)</sup> .

والقول بالجواز والقول بالزوم يقوم أمرهما بما تنطبق به الغريزة والذائقة، وهما من خبيء ملكة الإنسان للباحثة عن إيقاع؛ يقول المعري في ذلك :

"ومن تدبر ما ذكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزنت مع ضربت في القوافي أضعف من خبت مع سمت؛ لأن هذه التاء من السنخ"<sup>(٥)</sup> ؛ أي من أصل بناء الكلمة .

هكذا تأتي مدارج القوة على هذا النحو الثلاثي :

- كون التاء معتمدا للزوم دون لزوم الحرف مع كونها ضميراً — أمر دال على الضعف .

- كونها حرفاً أصلياً دون لزوم ما قبلها أقوى في الغريزة وأيسر .  
غاية المنتهى؛ لأنها مرحلة لزوم ما لا يلزم .

---

(١) السابق ٢١.

(٢) السابق ٢٢.

(٣) اللزوميات ٢٢.

(٤) السابق ٢٣.

(٥) الأصول والغليات ص ٢٦.

وللتاء هنا نموذج أو رمز لتوضيح تنظير المعرى وعلينا أن نذهب إلى  
إيداعه لنرى طاقته وصدق مبتغاه .

في لزومياته تحقق للتاء هذا المراد، فلم ينفرد بلزومها إيقاع قوافيه، ففي  
قصيدته ص ١٤٩ التي مطلعها :

أخبت ركب أم أتيج لها خبت عسيم ريض ما يزال به نبت  
جاءت للقوافي : نبت، مبيت، ثبت، كبت، جبت، هبت بئات مع أصالتها  
لم ينفرد بها لزوم؛ لأن الباء بنت طاقة إضافية رامها وجرى بها صاحب  
اللزوميات .

ولم يأت بها منفردة حين أرقت، وقد كان للرف وهو حرف لزومي باق  
مع لزوم الباء أن يحدث غنية إيقاعية؛ لكنها غنية لم يألّفها المعرى، فالتزم معها  
باء لم يلتزمها غيره فهو في قوافي :  
سبوتها، خبوتها

أضاف إلى إيقاعه قبل الرفع ثبوت الباء مع ثبات الرفع، والروى  
بالتاء، والوصل بالهاء والخروج بالألف، وتلك منه في اللزوم طاغية .  
وقد أضاف لزوم الصاد قبل الرفع مع روى للتاء والوصل فجاء بكلمات  
القوافي : حصاة، عصاة وصاة ..

وها هي قصيدته ص ١٥٤ التي مطلعها :  
سحلب مبرقات موعات لمهجة كل حي موعات  
يستبدل بها صوت الدال التي جاوزت حد المطلوب قافية مع وجود الرفع  
والروى والوصل . وقوافي هذه القصيدة :

موعات، مقعدات، متصيدات، مهندات، مقننات، مخذات، مقلدات،  
مبلدات، متجلدات، مولدات، متعبدات، ملبدات، مؤبدات، متربدات، متقبدات،  
متهدات .

وهى قوافى قصيدة بلغت أبياتها أربعة وخمسون بيتاً لم يفقد فيها المعرى  
مكنة اللزوم؛ إضافة إلى امتلاكه ناصية لغة رلوحت بين اسم الفاعل والمفعول  
من الفعل غير الثلاثى، فى اقتدار يتحرك فيه الإيقاع بين للفاعلية والمفعولية؛ أى  
بين المؤثر والمتأثر .

وهكذا تتضح طاقة اللزوم لدى المعرى مفصحة عن تناسق النظر لديه مع  
الاستعمال؛ أى تناسق رؤيته مع الإبداع . لقد اتجه أبو العلاء فى ديوانه  
للزوميات بظاهرة التقفية إلى هذا المنهج للزومى الذى تحرك لديه من خلال :  
- ورود حروف المعجم عن آخرها قافية مع فارق يدركه القارئ قلة وكثرة،  
وهو فى هذا يقول ص ٢٤ :

"وقد بنيت هذا الكتاب على بنية حروف المعجم المعروفة ما بين العامة لا  
التي رتبها العلماء بمجارى الحروف. وأقدم بين يدي ما أنكره على جهة  
الاعتذار". وليبيان الجديد فيما صنع يتابع قوله ص ٢٤ :

"إن الناظر فى الدواوين ربما قرأ منها الشيء الكثير، لا يجد فيها أبياتاً  
لزم فيها ما لا يلزم من الحروف فإنّ وجده فهو نادر .

فأما المتقدمون فقلماً ينتظمون بالروى حروف المعجم؛ لأن ما روى من  
شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء، ولا الظاء ولا الشين، ولا الخاء،  
ونحو ذلك من حروف المعجم. وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بئى على  
الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائره من وهذا شيء ليس يخفى"  
فاستخدام جميع الحروف قافية فارق بينه وبين المتقدمين لا يحتاج إلى  
وضوح .

- شمول القافية للمواقع النحوية وفى كون هذا للصنيع يمثل نفردا يقول المعرى  
متحدثاً عن المتقدمين وكذلك المحدثين ص ٢٤ / ٢٥ :

"وإذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات. وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان. مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة. وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين، يتبعون الخاطر كأنه هادى الركبان أينما سلك فهم له تابعون" فالمواقع النحوية حسب علامتها إعرابية أو بنائية ناهيا الشمول في قوافي المعرى. فقد اتسعت قافيته لكل الدلالات الوظيفية، فاعلية ومفعولية ووصفا وعلية وإخبارا، وهذا ينم عن كثافة المدلول من خلال تعدد وظائف الدال؛ بمعنى آخر أن الإحاطة بالمدلول جزء من اللزوم . لزوم المعرى صيغة خاصة عشقها المعرى وأخلص أمر توظيفها إيقاعيا ونحويا ودلاليا .

### رجع المعرى والختم بالقافية وحيدة المقطع :

وهي القافية في الفصول التي ينتهي بها الرجوع مكونة من مقطع يقبل التقاء الساكنين نهاية من خلال مجيئها مردوفة؛ حيث مساحة المد فى النهاية قائمة بما يبيح للرجع أن يكتمل مع الصدى . وهي مكونة من صامت يليه حرف مد هو الألف ثم ينتهي الأمر بالصامت؛ هذا الصامت الذى لو حركه منشد لذهب به إلى وادى المجرور فى الغالب الأعم .

.. فالراصد للنهاية يجد الأمر باتنا واضحا .. ففى رجع له ص ٢٦ يقول :  
 "فاستكشف من شرف على الإكفاء" فالقافية تخفى بثبات الرفع والروى. ولو ذهب نثرا بعيدا عن الحق الإيقاعى تحولت إلى مقطعين يحقق ثانيهما أمر الجر هما (فأتى) .

ومثل ذلك ختم للرجع ص ٢٧ :

"وَعَثَر بِهِ أَهْلَ الْوَفَاءِ"

وختام الرجع ص ٢٨ :

"وطهارة الخلد ابلغ من طهارة الجسد بالماء" .

وختام الرجع ص ٢٨ : "فهو سريع الانطفاء" .

وص ٢٨ : "فهيوتهم كبيوت العنكب واهية الرُّواق والكفاء"

وص ٢٩ : "وكل ما علم بأمر لا يتولّى ملكه بالخمّر، مالك الفرقة

والرفاء" .

وص ٣١ : "وعطارد والقمر مستخدمان لا يصلان إلى الاعتناء" .

وص ٧٣ : "أمرٌ لا يضرُّك الجهل به ولا يسألك عنه مولاك قولك أخوك

والزيدان أين منهما حرف الإعراب" .

فالجر في الختم مع المد القائم قبله يسلمان إلى أن كل شيء مردود إليه

سبحانه . فالكون بلغته وناسه وأجرامه وناموسه مضاف إليه موصول به. وحين

يأتى الختم بالمنصوب في مورد الختام لدى المعرى نراه يقول :

ص ٧١ : "كأنها في النصب ترسل النُصاب" .

وص ٩٩ : "كم من كلم قبيح ورفث مكان تسبيح قد ذبره الكاتب عليك

ذبرات" .

ومع ورود الختم بالمفعول المطلق المنصوب؛ يبين أن جمع المؤنث السالم

هو الذى تحمل موقع النصب؛ حتى يدخل فى شيء من المجرور صوتياً؛ لأن

نصب جمع المؤنث السالم يكون بالكسرة علامة الجر، وكم من منصوب وارد

لديه فى نهاية رجهه يأتى منصوباً بالكسرة كما هو واضح فى الرجع التالى

ص ١٠١ :



"نوى ربيع وزُهَيْر . وما ترك شَقَى قَمِير واغتر بالدنيا عَزِير ونفى من الموت نفير فما ونى عنه السير حتى لحق بأرض فيها اعتقر غفير كل الأَبُوس في الغور ولج للقوم السُّترات" ! .

ومع إدراك أن الإيقاع الداخلي ليس خاتما حيث بادلت الواو الياء رنفا في (قمير، عزيز، نفير، السير، غفور)، فقد حافظ الختام على رجابة الألف التي يصل مداها إلى عنان السماء، وجاء المفعول المنصوب الموقوف عليه منصوبا بالكسرة لأنه جمع مؤنث سالم .

وحين ندر الختم بالمرفوع ورد الرجع : ص ٤٠

"فاجتنبوا ما يذهب العقول فيها عُرِف للصواب"

وورود الرجع ص ٦٦ :

"استقل ما حملت للذهيم وأنا لمتله زاب"

فرفع الأول على النيابة، ورفع الثاني على الإخبار؛ ذلك الخبر الذي أعل إعلال قاض فبدا صوته لو وصل صوت الكسر . الذي يتوول إلى علاقة الجر . التي تمثل الدلالة العامة لختام للرجوع عند المعرى .

"يرتكز المعرى في ختام رجوعه على قافية تستأنس بألف المد رنفا" والوقف في الأغلب على المجرور والوارد منصوبا أو مرفوعا مع المجرور يصح عن صوت ممتد خاشع موصول بمالك الأرض والسماء، وواهب الموت والحياة الذي تبرز فيه نهاية للرجوع إلى وادى الانفعال لا الفعل . فالحركة اللغوية جلها لدى المعرى تستقر في منطق العبودية متشرفة دائما جلال العظيم للقادر الخلاق الذي ليس له حد أو انتهاء .



**الفكر الإيقاعي في الخصائص لابن جني**



## الفكر الإيقاعى فى الخصائص لابن جنى

على الكاتب أن يملكه الحذر ويحيط به إذا كان بصدد قراءة علم كبير كابن جنى، فالرجل من علماء العربية الذين يملكون فكراً شمولياً يوجه أعمالهم، والذين يملكون حسناً يسبق بخطوات واسعة فكر الدارس وثقافته .

من أجل ذلك كانت قراءتى فى هذا الموضوع محددة الإطار فهى ترصد من تشعب أفكاره الأحاديث التى تدور حول الإيقاع، وما يتصل بدور اللغة فى نسيج العمل الشعرى، وبخاصة توظيف هذه اللغة من أجل وضوح الإيقاع الشعرى .

ومن أجل ذلك أيضاً كان تركيزى على كتاب الخصائص وحده التمس منه ما يدور حول لغة الشعر، وإيقاعه وجملته ما دار لو جمع من الخصائص أضحت شيئاً ذا قيمة فى هذا الفن، شيئاً محكوماً بمنهج وقانون، أى شيئاً فى تفسير حقائق العلم لا تعليمه .

وكتاب الخصائص صورة توضح لقارئها منهج التفكير اللغوى عند العرب فهو جماع مسائل تتصل بحقل اللغة بمفهومه العام، أو ما يمكن أن يدل عليه بعلم اللغة العام، فقد عرض ابن جنى فى هذا الكتاب كثيراً من القضايا اللغوية المتنوعة صوتية كانت أو صرفية أو نحوية أو دلالية أو إيقاعية . وقد صيغت هذه القضايا فى إطار منهج لم ترصد فيه الجزئيات بغية وصفها فحسب بل بغية البحث عن نظام حاكم لها .

وقد حاول ابن جنى فى خصائصه أن يكون جماع تجاهين :

- اتجاه يحافظ على فكر القدامى ومن سبقه. عرض فيه وجهة نظر السابقين عرضاً صادقاً أميناً، وليس الحديث المنسوب إلى أبي على الفارسي في خصائصه إلا دليلاً من دلائل هذا الاتجاه .

- اتجاه تصدر فيه أحكام عن رؤية صافية وذوق خالص لمسائل باتت قرينة فكر هذا العبقري العظيم . والبحث الدائم لديه عن قانون يضبط هذه المسائل ويفسرها يثبت هذه الرؤية وذلك الاتجاه .

ومن أجل ذلك كان لم الأفكار المتناثرة حول لغة الشعر وإيقاعه يسلم إلى شيء ذي بال ، لأنه يفصح عن فكر إيقاعي تؤدي فروع اللغة دوراً في إيضاحه، ولأنه يتضح ويبين من خلال تعدد الاتجاهات. ولا غرابة في هذا التصور فهذا دأب الخصائص . فالكتاب كما يتحدث عنه صاحبه "يساهم ذوو النظر من المتكلمين والفقهاء والمفلسفين والنحاة والكتاب والمتأدبين التأمل له، والبحث عن مستودعه، فقد وجب أن يخاطب كل إنسان منهم بما يعتاده ويأنس به ليكون له سهم منه وحصّة فيه" (١) .

هكذا يحق لنا أن نلتقط نصوص ابن جني الواردة في الخصائص حول إيقاع الشعر ولغته، أي حول قسط ليس بالقليل حول العملية الشعرية، وفي التقاطنا جمع لرؤى متعددة المناحي الأرجاء يبدو أمرها في القضايا الآتية :

### مساحة الساكن والمتحرك في إيقاع الشعر :

وردت جملة أحاديث حول وصف الساكن في قضايا متفرقة. ومن المدرك في الدرس اللغوي والإيقاعي أن الساكن يمثل ختام مقطع إن وجد فهو معتمد

---

(١) الفصول ص ١٣٥ وبيت الربيع بن زياد في تفسيره هو :

لنعمد مقتل ملك بن زهير      ترجو النساء عواقب الظهير

على حركة قبله، ومن ثم لم يبدأ به حيث النهائية مكنه . وفى لغة الشعر لم يتحقق لمقاطعها المعروفة بالأسباب والأوتاد بدء بالساكن، وأن توسط الساكن وحدة الوند المقروق؛ فإن هذا التوسط يوحى بتعدد مقطعية هذه الوحدة حيث تكون ( ت ن ت - ه - ) مقطعين لا مقطعا واحداً .

مع فهم هذا فإن ابن جنى يرى أن وضوح الساكن نهاية أكثر من وضوحه حشواً وكأن المتحرك عكس الساكن. فمجيئه بداية أقوى صوتياً من مجيئه حشواً.

ومن دلالات ما نص عليه ابن جنى فى هذا للتصور القانونان التاليان:

- "إن المتحرك حشواً ليس كالمحرك أولاً" (١) .

- "الحرف الساكن ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليه" (٢) .

وفى التمثيل لبيان قوة الساكن فى النهاية منها فى الحشو يقول :

"ذلك لأن من الحروف حروفاً إذا وقفت عليها لحقها صويت ما بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك للصويت وتضائل للحس نحو قولك : أخ، ا ص، أ ث، أخ، أك .

فإذا قلت : ي حرد ويصبر ويسلم ويثؤد ويفتح ويخرج خفى ذلك الصويت وقل، وخف ما كان من الجرس عند الوقوف عليه" (٣).

فالسكن ختاماً للمقاطع ( أ ح، أ ص ) - وهى مقاطع لو وردت مثلث ختاماً نثرياً أو شعرياً عروضاً أو قافية - يلحقه صويت له وضوح وجرس، أى

(١) الخصائص ٥٧/١.

(٢) السابق ٥٧/١.

(٣) السابق ٥٧/١.

أن له طول مدى لو كانت المعامل الصوتية الحديثة بما تقيسه من مدى زماني ملك ابن جني وقتها لحدد لنا نسبته ومقداره مع التفريق بين الساكن الموقوف عليه نثراً، والساكن الموقوف عليه شعراً.

والساكن حشواً كما في ( يرد ويصبر ) يضعف جرسه صوتياً<sup>(١)</sup> أي يقل مداه، ومن ثم مدى الجرس للتالي له كما في سواكن المقاطع يح ويص من الكلمتين السابقتين .

يخالف ابن جني في حديثه السابق بين قيمة ساكنين بل بين قيمة مقطعين. المقطع (ص ح ص)<sup>(٢)</sup> في الدرج، وهذا للمقطع ذاته في النهاية، وعدم تعرض ابن جني من خلال أمثاله السابقة لساكن المد أي للمقطع (ص ح ح)<sup>(٣)</sup> لا يلني هذا الفارق - في تصوري - إطلاقاً . فألف المد الساكنة حين تكون ختام مقطع في درج الكلام يقل مداها، بينما يطول حين تكون ختام مقطع في نهاية الكلام . وينص ابن جني على بيان السبب المفرق بين القيمتين قائلاً:

"وسبب ذلك عندي أنك إذا وقفت عليه ولم تتطاول إلى النطق بحرف آخر من بعده تلبثت عليه ولم تسرع الانتقال عنه، فقدرت بتلك اللبثة على إتباع ذلك الصوت لياه . فأما إذا تأهبت للنطق بما بعده وتهايت له، ونشمت فيه، فقد حال

---

(١) لا خلاف في قيمة الساكن هنا شعراً ونثراً إلا لو تحقق لنطق المقطع إشهاد خاص .

(٢) المقطع (ص ح ص) مقطع متوسط مغلق وهو الذي يتكون من صامت + حركة + صامت .

(٣) المقطع (ص ح ح) مقطع متوسط مفتوح وهو الذي يتكون من صامت + حركة طويلة . ومن المقطع القصيرة (ص ح) ومثاله الكاف من الفعل (كتب) والمقطعان النهائيان (ص ح ح ص) ومثاله (حال) من كلمة (محال) و(ص ح ص) ومثاله كلمة (بكر) حين الوقوف عليها.



ذلك بينك وبين الوقفة التي يتمكن فيها من إشباع ذلك الصوت فيستهلك أدرجك إياه طرفا من الصوت الذي كان للوقف يقره عليه ويسوغك إمدانك إياه به<sup>(١)</sup>.

فالوقفة الآتية من التثبث والمكث على حرف السابق كانت السبب في وضوح الصوت التالي للحرف الساكن، والتثبث فيها يسمح باستمرار هذا الصوت وان عدمناه ؛ أي التثبث - كان تأهب النطق للأصوات التالية كاسبرا لاستمرار هذا الصوت .

نص مشبع لابن جني تحدثت من خلاله دلالات صوتية يمكن تفسير الإيقاع من خلالها، فالساكن لا يرد في السياقات الإيقاعية بصورة صوتية واحدة، ولأنه في النهاية أقوى منه في الدرج أمكن ضياعه - فيما أرى - داخل الأبيات، أي داخل الوزن لكنه في الوقف أضحي ثابت القيمة لا إمكان لضياعه. ولظاهرة الوضوح فيه - كما أتصور - كان مجيئه ختاماً لوحدة الوند من دلالات قيمة الوند الإيقاعية في بناء للتفعيلة .

وأخيرا فالعهد في نطاق تركيبى أو بنيوى أن تكون الحركات محور الحديث ومركز الاهتمام، أما نطاق الإيقاع فالساكن فيه هو المحور والركيزة فخلاصة الدنة تنتهى به . وقد نتصور أن المد للحرف الصحيح يأتي من خلال حركته لكن هذا التصور يضيع حين ندرك أن مدى الصحيح من خلال سكونه أوضح من مداه من خلال حركته .

في تأكيد لبيان قوة الساكن في الإيقاع يأتي حديث الوقف على المشدد قافية . فالناظر لتخفيف المشدد قافية يدرك أن السكون يأخذ مساحة الحرف

---

(١) الخصائص ٥٧/١، ٥٨ .

المشدد؛ مما يوحي بأن سكتة القافية ومدى المساكن الصحيح يعادلان المشدد وقتها.

ومن هذا الإحساس يأتي - في حباتي - التسليم بوقوع للحرف المشدد في قافية المقيد . يقول ابن جني: "ولذلك كان الحرف المشدد اذا وقع رويًا في الشعر المقيد خفف ... فالمشدد في قوله :

أصحوت اليوم أم شافتك هر      ومن الحب جنون مستعر

فقابل براء هر، راء "مستعر" وهي خفيفة أصلا . وكذلك قوله :

فقداء لبنى قيس على      ما أصاب الناس من سوء وضر

ما ألفت قنمى أنهم      نعم الماعون في الأمر المبر

وأمثاله كثيرة<sup>(١)</sup>.

فالكلام يوضح أن المشدد قافية يقابل الصحيح المساكن مما يعطى إحساسا بقيمة المساكن وقوته قافية . ففي تكرار الصحيح المساكن نهاية ما يعادل المشدد الموقوف عليه .

### صحة الإيقاع وصحة اللغة . تعارض ومعللة :

في حديث عن التردد بين قبول الصحة اللغوية في مقابل الصحة الإيقاعية يقول ابن جني : " فاعرف إذا حال ضعف الاعراب الذي لا بد من

---

(١) الفصاح ٢٢٨/٢ وقد تكرر النص تملًا في ٣٢٠/٢. يقول ابن جني "ومنها أنهم اجروا الحرف المتحرك مجرى الحرف المشدد. وذلك أنه إذا وقع رويًا في الشعر المقيد سكن كما أن الحرف المشدد إذا وقع رويًا في الشعر المقيد خفف . فالمتحرك نحو قوله : وفقم الأعناق خلوى للمخترق فأسكن القاف وهي مجرورة والمشدد نحو قوله : أصحوت اليوم أم شافتك هر فحذف إحدى الراءين كما حذف الحركة من قلب للمخترق " .

التزامه مخافة كسر البيت من الزحف الذى يرتكبه الجفأة الفصحاء إذا أمنوا  
كسر البيت ويدعه من حافظ على صحة للوزن من غير زحاف، هو كثير.

فإن أمنت كسر البيت اجتنبت ضعف الاعراب، وإن أشفقت من كسره  
البتة دخلت تحت كسر الاعراب".<sup>(١)</sup>

فهذا حديث من يضع للتعارض بين الصحتين موضعه المناسب  
فالصواب الإيقاعى مطلب لو كان الصواب اللغوى مسلماً إلى ضياعه، وقد يقبل  
ترخص مقبول فى حد الإيقاع إذا كان هذا القبول مسلماً إلى للصحتين اللغوية  
والإيقاعية.

فى علاقات التعارض بدا حديث ابن جنى واضحاً وقد تناول امكانات  
التعارض على النحو الآتى :

أ- صحة الاعراب مع قبح الزحاف مطلب الجفأة للفصحاء:

تؤكد هذه المقولة الارتكاز على صحة الاعراب وإن كانت فى مقابل الارتضاء  
بزحاف قبيح يقول ابن جنى فى ذلك : " البيت إذا تجانبه : زيغ الاعراب وقبح  
الزحاف فإن الجفأة لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الاعراب كذلك  
قال أبو عثمان، وهو كما ذكر . وإذا كان الأمر كذلك فلو قال فى قوله ألم يأتيك  
والأنباء تتمى .

ب- ألم يأتك والأنباء تتمى . لكان أقوى قياساً على ما رتبته أبو عثمان . ألا  
ترى أن الجزء كان يصير منقوصاً، لأنه يرجع الى مفاعيل حين نقول : ألم يأت  
وكذلك بيت الأخطل :

---

(١) الفصل ١/ ٣٣٤.

أقوى القياسين على ما مضى أن ينشد "مثكيل" غير مصروف، لأنه يصير الجزء فيه من مستغلن إلى مفتعلن، وهو مطوى، والذي روى مثكيل بالصرف وكذلك بقية هذا".<sup>(١)</sup>

وفى قوله فى البيت الأول "كان أقوى قياساً على ما رتبته أبو عثمان" كنت أظن أن نسبة هذا الحكم إلى ابن عثمان المازنى يوحى بحم لرتياح ابن جنى لتفضيل الصحة الإيقاعية مع التسليم بالخطأ اللغوى المائل فى إثبات حرف العلة مع المضارع للمجزوم "لم يأتك"، لأن الوحدة للغوية تساوى "مفاعلتن" وهى امكانة مستحسنة من امكانات الوافر .. فالنسبة إلى أبى عثمان والتركيز على أن الجافة الفصحاء يقبلون ما قاسه أبو عثمان أمر أن يوحيان بابتعاد ابن جنى عن هذا الرأى، لكن ما إن قال ابن جنى "وهو كما ذكر" تعليقا على كلام أبى عثمان، وما إن عاد يفصل أمر ما جاء به أبو عثمان مستشهدا ببيت للأخطل حتى أحسست بأنه يفضل صواب اللغة وإن كان فى مقابل ترخص إيقاعى . فكيف أوقعنى ابن جنى فى هذا التناقض؟

التناقض أصله أن ابن جنى - فى تصورى - قاس دون إحكام القياس؛ فما جرى على بيت الأخطل لم يجر على بيت أبى عثمان . فالمقابلة فى بيت أبى عثمان لين أطراح جزم المضارع المعتل لكون قبول حذف العلة تسأتى بمقابل إيقاعى لا يرتضيه للدرس للعروضى ففى وزن الوافر لو تحقق مراد الجزم لأصبحت التفعيلة "مفاعلت" وهى قبيحة الورد فى نظام الوافر وبخلاصة التام من هذا الوزن . أما المقابلة فى بيت الأخطل فهى على خلاف ذلك، لأن

(١) لخصص ١/٣٣٣.

اطراح المنع من الصرف وتحققه معا لا يسلمان إلى أمر يرفضه إيقاع البسيط  
إذ لا ضير إطلاقاً أن تحل مستعلن المطوية محل مستعلن السالمة.

فمساقاة القيلاس بين بيت الأخطل والبيت الذى جاء به أبو عثمان محورا  
لقضية للتعارض هي التي أوقعت في هذا التناقض، ومن ثم فلو سلمنا بوجود  
فارق بين القيليين كان لدينا إحساس بمفارقة ابن جنى في الرأي لأبي عثمان .

### (ب) خشية الخلل الإيقاعي والتضحية بالاعراب:

في خصوص مطلب الضرب في نظام بحر الطويل نعلم أنه لا يمكن  
حدوث تبادل في الضرب بين مفاعن المقبوضة ومفاعي المحذوفة، لأن هذا -  
في تصوري - يمثل خلطا بين أنواع القافية في القصيدة الواحدة، فالتبادل سوف  
يذهب حينئذ بمطلب الردف لو كانت القافية ثنائية حيث التزامه إن ورد يعتبر  
مطلبا إيقاعيا<sup>(١)</sup>.

يقول ابن جنى معبرا عن خشية الخلل الإيقاعي :

"فإن كان ترك زيغ الأعراب يكسر البيت كسرا، لا يزاخفه زحفا، فأنه  
لا بد من ضعف زيغ الأعراب واحتمال ضرورته وذلك كقوله :

سماء الإله فوق سبع سمائيا.

فهذا لا بد من التزام ضرورته، لأنه لو قال سمايا لصار من الضرب الثاني إلى  
الثالث. وإنما مبني هذا الشعر على الضرب الثاني لا الثالث<sup>(٢)</sup> ففي سبيل الإبقاء  
على البيت ممثلاً للصورة الثانية من الطويل والتي تنتهي بمفاعن قبضا صيغة

(١) من إمكانات القافية الثنائية أن يكون مقطعها الأول المتوسط مفتوحا أي (ص ح ح) وهنا يكون التزام الكيف  
ضروريا وسلكن المقطع المفتوح يتأهل في نظام القافية صوت الردف.

(٢) الخصلص ١/ ٣٢٣، ٣٢٤.

"سمائياً" التي يفضل زيغ الصواب اللغوي أن تكون (سمائياً) لكن هذا الزيغ يحقق تصوراً لضرب آخر هو (مفاعي). وكلام ابن جني السابق على كون مبنى الشعر على للضرب الثاني لا الثالث لا يقبل على إطلاقه، إذ لابد من تحديده في خصوص القصيدة الواحدة.

من هذا الإطار الذي يضحى فيه دون اختيار بالصواب اللغوي حفاظاً على الإيقاع ما جاء به ابن حني من قوله لكن مما لابد من التزام ضرورته مخافة كسر وزنه قول الآخر:

خربع نوادي في ملعب تلرطورا وترخي ازارا

فهذا لابد من تصحيح معمله، ألا ترى أنه لو أعل اللام وحذفها فقال دواد، لكسر البيت البيت<sup>(١)</sup>.

فصيغة المنقوص لم تعل إعلال قاض في حالة الجر وهذا حقها النحوي والصرفي لأنه لو تحقق لها ذلك لضاع نظام وزن المتقارب، حيث تسقط من تفعيلته الداخلية قيمة الود، ومن هنا كان قبول الخطأ اللغوي سبيلاً لصحة الإيقاع.

ج - صحة الاعراب وموافقتها لوجه من وجوه الصواب الإيقاعي:

إذا كان الصواب اللغوي يوافق إمكانية إيقاعية يصبح الخروج من أجل الإمكانيات الأخرى أمراً غير مقبول . يقول ابن جني : "وليس كذلك قوله:

أبيت على معاري فلخبرات بهن ملوب كسدم العباط

(١) الخصلص ٣٣٤/١.

لأنه لو قال معار لما كسر للوزن، لأنه إنما كان يصير من مفاعلتين مفاعيلين وهو العصب.

فلنكن معار سبيلا لصحة لغوية، لأن الإيقاع لن يخرج عن مساره فمفاعلتين بتسكين الخامس صورة إيقاعية مقبولة في حقل الوافر.

هذا التوتر القائم بين اللغة والإيقاع في بعض السياقات يثبت أن الحرص على الإيقاع مطلب إن كان السبيل إلى تغييره لصالح اللغة مجافيا لامكانيات الوزن، ويبدو أن الترخص للغوى يكون في حدود البنية أكثر قبولا وورودا من وجوده في حدود الاعراب؛ وهذا أمر متحقق يتضح من خلال المقابلة بين الحدين فابن جني يقول : "إلا أنهم أشد استكارا لزيغ الاعراب منهم لخلاف اللغة، لأن بعضهم قد ينطق بحضرته بكثير من اللغات فلا ينكرها" <sup>(١)</sup> فإنكار زيغ الاعراب أشد من إنكار التصرف في البنية اللهم إلا لو كان المتلقى من الجفاة الفصحاء لأنهم "يتناكرون خلاف اللغة تناكرهم زيغ الاعراب" <sup>(٢)</sup>

التصرف في البنية كان واجهة لظهور تقنين لما يسمح به من الضرورات الشعرية ويبدو أن الشاعر قد ملك أمر التصرف طوعية دون جبر أو إلزام مما جعل اللغة في يده من أجل البناء للشعري لغة خاصة فما مقدار هذا التصرف ولمن يكون ؟ هذا ما تحكيه القضية التالية :

**مقدار تصرف الشاعر في لغته من أجل الإبداع الشعري :**  
بدت مجموعة من الظواهر التي تحورت في معظمها البنية الصرفية أو النظام الموقعي للأصوات اللغوية وعدت هذه الظواهر من خصوصيات لغة الشعر، كإسكان الحرف إسكانا صريحا كما في قول الشاعر :

(١) الخصلص ٢/٢٦.

(٢) السليق ٢/٢٧.

وقد بدا هنك من المنزر

وتحرك نون "نون" وهى صيغة وقف تحركت فى وصل إيقاعى كما يقول  
الشاعر:

أتوا نارى، فقلت منون أنتم

وتمكن هاء الضمير الذى للغائب كما فى قول الشاعر :

له زجل كأنه صوت حاد

وفى فصل عقده ابن جنى فى الجزء الثانى ص٤٣٦ بعنوان " فصل فى  
التحريف" حشد مجموعة من التصرفات فى البنية فى لغة الشعر؛ حيث أضحي  
أبو سليمان "أبا سلام" فى قول الشاعر:

من نسج داوود أبى سلام

وأصبح ثعلبة بن سيار "ابن سير" فى قول الشاعر:

وسأله بثعلبة بن سير

وصار عطية بن الخطفى "عطاء" فى قول الشاعر:

أبوك عطاء الأم للناس كلهم

وصار ميمان (ميسنا)، والمنازل (المناء) والأشهل (الأشل) الى آخر ما هو تغيير  
حاصل فى بنية الأسماء والأفعال والحروف من أجل تشكيل بناء لغوى صالح  
للإبداع الشعرى . وللطواهر التى تعبر عن التصرف اللغوى لصالح التركيب  
الشعرى كثيرة جدا مبنوثة فى الخصائص<sup>(١)</sup> وكلها تجعلنا نحسب أن ابن جنى

---

(١) انظر فى ذلك المختص : ٧٣/١ - ٧٤ - ١٢٩ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٤ -  
٣٩٦ - / ٤١٠، ٣٩٤، ٣٨٠، ٣٧٢.



كاد أن يقف من خلال الإكثار من عرض هذه الظواهر موقفاً يوضح رأيه فيها  
فكيف كانت نظريته للضرورة ؟ ولمن تكون طاقة التغيير والتبديل ؟ من خلال  
أحاديث متناثرة لابن جنى أثير لديه سؤال حول جواز التصرف لمن يكون ؟  
للقدامى أم للمولدين ؟

فى مبدأ عام صاغه على لسان أبى على رحمه الله يقول: "يجوز لنا أن نقيس  
شعرنا على شعرهم، فما أجازته للضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم  
حظرته علينا"<sup>(١)</sup>.

ويخرج ابن جنى من خلال هذا المبدأ بعدة افتراضات :

- قد يفترض أن الضرورة للقدامى أولى منها للمولدين، ويتضح هذا من  
قوله: "فضرورتهم إذا أقوى من ضرورة المحنثين . فعلى هذا ينبغي أن يكون  
عذرهم فيه أوسع وعذر المولدين أضيق"<sup>(٢)</sup>.

وسر ذلك أن القوم ويعنى بهم ابن جنى القدامى " لا يترسلون فى عمل أشعارهم  
ترسل المولدين ولا يتأنون فيه ولا يتلومون على حوكه وعمله وإنما كان أكثر  
ارتجالاً قصيداً كان أو رجزاً أو رملاً"<sup>(٣)</sup>.

فالسر كما يرى أن القدامى جبلوا على البداهة والارتجال وأن المولدين جبلوا  
على الصنعة والاحكام، ومن هنا عيبت الضرورة منهم .

- يحال ابن جنى المقولة السابقة مصوراً ان التصرف للغوى لصالح الإيقاع  
وأحد مهما اختلف الشاعر واختلف زماته، وهذا يؤكد أن للشعر لغته الخاصة

---

(١) للخصائص ١/٣٢٢.

(٢) السابق ٣٢٤/٢.

(٣) السابق .

التي لا تنقف عند زمان دون زمان . يقول ابن جنى إن الفرض السابق يسقط من عدة أوجه :

أحدها : " أنه ليس جميع الشعر القديم مرتجلا، بل قد كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه، والملاطفة له والتلّوم على رياضته وإحكام صنعته نحو مما يعرض لكثير من المولدين<sup>(١)</sup>، ويخلص إلى أن الصبر والملاطفة يتحققان بكثرة في أشعار القدماء<sup>(٢)</sup>، وهنا يتساوى القدماء والمولدون في واد واحد .

الثاني : أن إحكام الصنعة لم يكن ديدن للمولدين جميعا فلن "من المحدثين من يسرع العمل ولا يعتقه ببطء ولا يستوقف فكره ولا يتنّسح خاطره"<sup>(٣)</sup> ودلائل ابن جنى على ذلك كثيرة منها قصائد المتنبي التي جاءت في بعض الأحيان ارتجالا دون حوك أو صنعة أو تأمل، وهنا تتعادل كفة القدماء بكفة المولدين .

الثالث : أن الضرورات أو قل التصرفات بانّت في لغة المولدين كثيرة حيث فاقت ما جاء به القدماء وذلك كقصر الممدود وصرف مالا ينصرف وتذكير المؤنث ونحوه<sup>(٤)</sup> .

هكذا تعرض الصورة ويبين من خلالها أن الضرورات أصبحت من إلف لغة الشاعر قديما وحديثا، ولأنها لف خلص شاهدة "جل" العلماء قائلين لياها في خصوص ولديها . يقول ابن جنى : " وقد حضر ذلك وشاهده جلة أصحابنا من أبى عمرو إلى آخر وقت، والشعراء من بشار إلى فلان. ولم نر أحدا من

---

(١) الخصائص ١/٣٢٤.

(٢) السابق ١/٣٢٧

(٣) السابق ١/٣٢٧

(٤) السابق ١/٣٢٧

هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولدين ما ورد فى شعره من هذه  
الضرورات التى ذكرناها وما كان نحوه، فدل ذلك على رضاهم به وترك  
تتأكرم إياه<sup>(١)</sup> .

مقولة فيها من الدلالات الكثير، فيها الدليل على وقوع التصرف اللغوى  
من أجل الإيقاع أو لنقل من أجل الإبداع الشعرى، وفيها أن هذا التصرف لم  
يحكم بزمان دون زمان ولا بشاعر دون آخر فهو مبدأ عام، وقد بين ذلك ابن  
جنى فى إطلاقه حين استخدم للتكرير والإيهام، وهو يريد بيان هذا التصرف فقد  
قال : من أبى عمرو إلى آخر وقت، وآخر وقت ممدود يصل بقضيته حتى  
اليوم . وقد قال : من بشار حتى فلان وفلان، وفلان هذا مبدع غير موقوف  
على زمان الأمس بل هو فلان الماضى واليوم والغد .

لكن أمر التصرف لم يعد ملك ناظم يبيع لنفسه أن يتصرف فى حدود  
اللغة دون وعى بأمر استخدامها ودون إدراك لقيمة توظيفها فكم من أقوال لابن  
جنى ارتكزت فى هذه القضية على قدرة للشاعر وقوة منته وشرف طبعه .  
والمقصود أن الذى يملك حد التصرف المسموح لابد أن يكون شاعرا يملك  
أدوات شعره ويجيدها .

يقول ابن جنى فى جملة من الآراء تظهر قدرة الشاعر :

= "وهذا أفخر ما فيها وأدله على قوة قائلها"<sup>(٢)</sup> .

---

(١) الفصائل ١ / ٣٢٨ .

(٢) السليق ٢ / ٣٢٥ .

- وهذا هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما فى طبعه، ولم يتجشم إلا ما فى نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاء إليه<sup>(١)</sup> .

ويقول فى مرتكب الضرورة القبيحة التى لا تتساند لها لغة الشعر .. لأن لغة الشعر - فى تصورى - ليست مراما مطلقا بل مراما موظفا متجها إلى الإقصاد عن الصورة والإحساس : " فمتى رأيت للشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبجها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جورهِ وتعسفهِ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياليه وتخمسه وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بقصاحته . بل مثله فى ذلك عندى مثل مجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام<sup>(٢)</sup> .

فمالك التصرف الذى يقع فى قبح لا تبرزه القواعد كمجرى الجواد الجموح دون أن يكون بيده لجام، ومثل وارد الحرب الشديدة الضروس منزوع السلاح، فمن يطلب التصرف ويقدر عليه لابد له من شجاعة حيث لا يتأهب للضرورة إلا القوى الذى يملك باع الشعر وواديه.

### تصور لابن جنى فى وزن المنمرح :

من خلال باب فى نقض العادة<sup>(٣)</sup> يخلص ابن جنى من كلام حول صيغة المتعدى "فعلت" وصيغة "أفعلت" وهو يدير بين الصيغتين قضية العوض فى

---

(١) الفصل ٢/ ٢٥٨.

(٢) السابق ٣/ ٣٩٢.

(٣) السابق ٢/ ٢١٥.

معاملتهما إلى تأكيد قضيته مستأنسا بشبيهه في قضية العروض من خلال إيقاع المنسرح .

يقول ابن جني : "وكما جعل لزوم الضرب الأول من المنسرح لمفتعلن وحظر مجيئه تاما أو مخبونا؛ بل توبعت فيه الحركات الثلاث البتة تعويضا للضرب من كثرة المواكن فيه نحو مفعولان ومفعولان ومفتعلن ونحو ذلك مما التقى في آخره من الضروب ساكنان" (١) .

تصور المنسرح من خلال علاقة العروض بالضرب تسلمنا إلى قضية تمس التشكيل الإيقاعي لنظام الشعر، وفيها ندرك غلبة المتحركات على المواكن بنسبة تقرب من الضعف . هذه النسبة يبدو أنها أضحت حاكمة فيما قبل من تصورات للمزاحفات والعلل وإيقاع العروض والضرب .

في تفسير إيقاع المنسرح يلاحظ أن هناك ثباتا للعروض عند مستعلن (مفتعلن)، أى أن تكوينها تحليليا.

م	ت	ع	لن
١٥	١	١	١٥

هذا التصور الثابت يجافى ورود العروض على تكوين مستعلن :

٥١	٥١	١	٥١
----	----	---	----

وبإبى ورود متعلن م تف ع لن

٥// ٥//

(١) الخصائص ٢/ ٢١٥ .

فالتصور النهائي لعروض المنسرح يفرض توالى المتحركات ؛ هذا التوالى يكسر من التصور المفترض لامكانات الضرب الآتى على النحو

مفعولن مف عو ان أو مف عو لان

٥٥١ ٥١ ٥١ ٥١ ٥١ ٥١

أو مستعلنن مس تف ع لان

٥٥ / ٥١ ٥١

هذا الورود يحقق مع إمكانه العروض الثابتة على نحو مستعلن غالباً معادلة إزاء الضرب حتى لا تطغى السواكن على العروض والضرب معا.

هذا ما تصوره ابن جنى وإن كان التصور يحتاج إلى إضافة شمولية لا تقف عند مقارنة الضرب بالعروض بل تنظر إلى علاقة التفعيلة النهائية بتفاعيل البيت كله، وهنا نرى أن العلاقات بين المتحركات والسواكن تراعى كون الساكن يدور حول ثلث كم المتحركات والسواكن معا، ومن هنا خلص الذوق العربى إلى قبول المنسرح على النحو التالى :

١- كون العروض مستعلن غالباً والضرب كذلك بصورة ليست بالقليلة .

٢- مزاحفة مفعولات التفعيلة الوسطى حيث ترد على نحو مفعلات ومع تحقق الأمرين يكون البيت وارداً على هذا النحو :

مستعلن مفعولات مستعلن

٥ ١ ١ ١ ٥ ١ ١ ٥ ١ ٥ ١ ١ ٥ ١ ١ ٥ ١

. وهنا تكون علاقة الساكن بالمتحرك توازى ١٢/٧ وهى علاقة تقرب من تحقيق الثلث، وهذا القدر تتحقق فيه عدالة أكثر لو زوجت تفعيله مستعلن الأولى . هذا التوازن سوف يضيع أمره لو حققنا تمام العروض وتمام مفعولات؛ لأن الورد وقتها سوف يكون على نحو :

مستعلن	مفعولات	مستعلن
٥ ١١ ٥ ١٥ ١	١٥ ١ ٥ ١٥ ١	٥ ١١ ٥ ١٥ ١
مستعلن	مفعولات	مستعلن

والحسبة هنا زادت بمساحة السواكن على حساب المتحركات فأضحت النسبة بينهما ١٢/٩؛ هذا اذا كان الضرب محققا لمستعلن، لكنه لو استخدم امكانات مستعلن لو مستعلن أو مستعلن لبيان خلل التوازن حينئذ تماما ولننتصور شطرا ينتهى بمستعلن محققا امكانات مستعلن ومفعولات دون زحاف . ماذا يكون ؟

يكون على نحو :

مستعلن	مفعولات	مستعلن
٥٥ ١٥ ١٥ ١	١٥ ١ ٥ ١٥ ١	٥ ١١ ٥ ١٥ ١

وتكون النسبة على حساب المتحركات، لأنها حينئذ تكون (١٠ / ١٠) وهى نسبة ظالمة إذا ما أدركنا أن مساحة الساكن إيقاعيا أقوى من مساحة المتحرك .

كيف يكون مطلب للتخفيف إذا ؟ يكون بثبات العروض على حد مستعلن ومزاحفة مفعولات إلى مفعلات غالبا؛ بالإضافة إلى زحاف مستعلن فى بداية





## ثراء رؤية القافية فى خصائص ابن حنى

لم يفصح ابن حنى عن حس إيقاعى كبير إلا وهو يتحدث عن للقضايا المتصلة بحدود القافية، فالعناية بنغم القافية كان محورا لأحاديث مترامية فى كتاب الخصائص . وابن حنى يقول فى ذلك : " ألا ترى أن العناية فى الشعر كما هى بالقوافى لأنها المقاطع وفى المسجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أَمس والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمة<sup>(١)</sup> .

حديث محكم يركز قيم القافية فى السمات الآتية :

- ١- العناية فى الشعر بالقوافى لأنها للمقاطع.
  - ٢- العناية بالقافية أَمس والحشد عليها أوفى وأهم .
  - ٣- كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه.
- ثابت فى وصف القافية جعلت ابن حنى يتناولها فى الخصائص تناولاً موسعاً فقد تناول ثبات وصلها بناء على الحفاظ على ما تطرف منها، واستعرض بتفصيل ونقاش تلك المخالفة الاعرابية التى تنتاب هذا الحرف فى النهاية . وقد تعرض لكم كبير من حروفها رويًا كانت هذه الحروف أو وصلًا أو ردفاً، وما يجرى لهذه الحروف داخل كم القافية . وتعرض لمطلب القافية إبداعياً بين القوة والخنونة ثم احتشد ابن حنى لظاهرة قاقوية لها أحكامها وهى التطوع فيها بما لا يلتزم، وكل قضية من هذه القضايا أضحت إطاراً كاملاً

---

(١) الخصائص ٨٤/١.

يوضح عطاء القافية الفنّى والدور الإبداعى الذى يملكه الشاعر من خلال اعتمادها. وإلى البحث ما فصله ابن جنى وما تنوّعناه من خلال أحاديثه فى الخصائص.

### أولاً : لزوم الوصل ونفى المخالفة الإيقاعية فيه :

ناقش ابن جنى فى هذا الموضوع قضية الأقواء وهى قضية مؤداها الترخّص فى حرف أساسى من حروف القافية المطلقة وهو الوصل، والوصل ملتزم والتزامه بقانون ابن جنى السابق أقوى من التزام الروى قبله، لأنّ الحشد إذا كان أمره موكولاً بالنهاية؛ فإنّ ما تطرف يأخذ قدراً من العناية أقوى من غيره وإذا كان للوصل هذا التصور فإنّ الخروج يأخذ القدر الأقوى بداهة، لأنّه - إن وجد - آخر ما ينتهى إليه فى نطاق القافية .

يقول ابن جنى فى بيان أهمية الوصل مقارناً بينه والردف "ألا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو رفقين نحو سعيد وعمود وكيف استكروها اجتماعهما وصلين، نحو قوله "الغراب الأسود" مع قوله أو مغتدى وقوله (غدى) وبقية قوافيها، وعلة جواز اختلاف للردف وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقدم والتأخر لا غير"<sup>(١)</sup>.

---

(١) للخصائص ٨/١. وابن جنى يقول : أن هذا الأمر قلم بلحكمه فى كتبه العرب وهو تفسير قوافى أبى الحسن وكتب العرب هذا سبق فى الظهور من وجود الخصائص ومع تفرده بتناول القافية إلا أنه لا يثنى عن الخصائص فى الحديث عن تنوين الأشهاد يقول ابن جنى : "ولم تحضرنا هذه المسألة فى وقت عملنا للكتاب العرب فى تفسير قوافى أبى الحسن فودعها ياء" ولعله قد أنصف هذه الأمور مرة أخرى لأنه يقول : فالحق هذه المسألة به بإذن الله " طلباً أن نضع هذه المسائل فى مكان هذا الكتاب قليلاً : " فإذا مر بك فى الحروف ما هذه سبيله فاضفه إليه " ٩٩/٢.

فالاختلاف فى الرفع بين ولو وياء وارد ومقبول باتفاق مذاقهما ونوعهما عند الاختلاف. وهذا الأمر لا مكان له مع الوصل للقانون الوارد فى الاحتشاد والاهتمام بما تطرف. فجاوز اختلاف الرفع حاصل فى موقع التقدم وقبح اختلاف الوصل حاصل لتأخر الورد .

حديث ابن جنى مفسر للأقواء وتفسير الظاهرة صوتى، لأن الحديث بسين القبول والرفض ليس حديثاً عن قيمة إعرابية وإنما للحديث عن قيمة إيقاعية، وإلا لما أصبح للمقابلة بين الرفع والوصل هنا قبول. فإذا كان للوصل أن يتصل بإعراب فلا حديث عن إعراب فى نطاق الرفع، فالقضية لدى ابن جنى صوتية إيقاعية، وشغل الأعراب لديه غير قائم، حيث الحديث لدى ابن جنى حديث عن بيان قوة الحشد الإيقاعى وسطاً أو نهاية .

ويبدو أن الموقف التقعيدى السابق لدى ابن جنى جاء صدى لقصة النابغة المشهورة تلك التى رسمت عند ابن جنى بما يوحى عدم قصد الشعر للخطأ الوارد عندهم . والقصة كما عرضها ابن جنى محملة بكثير من الدلالات حيث بدأها بثورة عمار الكلبى على متعقبى أخطائه إذ يقول " وقال عمار الكلبى وقد عيب عليه بيت من شعره، فامتعض لذلك :

ماذا لقينا من المستعربين ومن قيس نحوهم هذا الذى ابتدعوا .." (١)

وكان ثورة عمار وافقت هوى ابن جنى، لأنه تابع من خلالها عرض قصة النابغة الذى لم يدرك خطأ ما جاء به، والذي جئ له بمغنية تمد صوت الوصل فلما أحس به كما يقال - والنسبة للمجهول توحى بإحساس الزعم -

---

(١) الخصائص ١ / ٢٣٩.

غير نهاية الشطر الى " وبذلك تتعاب للغراب الأسود " وقال : " دخلت يشرب  
وفى شعري صنعة ثم خرجت منها وأنا أشعر العرب " (١) .

ومراد القصة يدل على عدم وعي النابغة بأخطاء الاعراب ، لأن أبياتـه  
وافقت سلامة الإيقاع، والدليل أن تعديله انصب على أمر يوافق مطلب الإيقاع،  
فالمسألة الإيقاعية محافظ عليها فى الخطأ والصواب. وابن جنى يعطى إحساسا  
بزعم القصة رغم كونها خبرا مشهوراً فقد أعطى إحساسا بالشك فيها حين قال  
مرة " فيما يقال (ومرة أخرى) (كذا الرواية) .

والدارس لهذه القصة يدرك أن الإحساس بالزعم يثبت اصطناع المغنية  
لإدراك خطأ دون وعى بادرارك خطأ آخر كان يحتاج إلى تنبيه وهو قول النابغة  
فى القصيدة نفسها:

سقط التصيب ولم ترد إسقاطه      فتتولاه وانتقا باليد  
بمخضب رخص كان ينقاه      علم يكاد من اللطافة يعتد

ولكن يبدو أن الخطأ البنيوى كان يمثل تقبلاً أكبر من الخطأ الاعرابى  
وهو ما جعل الحوار قائما حول المخالفة الأولى لا الثانية .

ويتابع ابن جنى أمر هذه الظاهرة وما دار حولها من رأى قائلًا : " وأما  
أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تمتكر الأخطاء . ويقول : قلت  
قصيدة إلا وفيها الأخطاء . ويعتدل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها شعر قائم  
برأسه . وهذا الاعتلال منه يضعف ويبيح التضمين فى الشعر " (٢) .

---

(١) الخصائص ١/٢٤٠ .

(٢) السابق ١/٢٤٠ وقد أثرنا ما الحديث عن قضية الأخطاء كما يحكيها الخصائص وإن كانت لنا رؤية مفصلة  
لهذه القضية فى كتابنا القافية تاج الإيقاع لشعري تحت عنوان (الوصل والقرخيص فى العلامة) ص ١٠٣ .

ووجهة نظر أبي الحسن بدأ بحكم كانه إحصاء لورود الظاهرة فهو يقر بوجودها موقفاً بين مطلبى الإيقاع واللغة بتلك الاعتلال الذى بناه على أن كل بيت منها شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال يبدو أن ابن جنى لم يعتد به، لأنه علق عليه بكونه مضعفاً للتضمنين فى الشعر . ففى الحسبان أن البيت لا يمكن أن يكون وحدة مستقلة بحال من الأحوال من ناحية للمعنى والإحساس ؛ ففى ذلك فسم لحال الشعر وتمزيق لقدرة الإبداع، من أجل ذلك ما أظن أن أبا الحسن كان يقصد استقلال البيت دلالياً ونفسياً وإنما كان القصد أن يكون الاستقلال قيمة إنشائية إيقاعية، ومن ثم كان للوقف والتسكين الدور فى التوفيق بين المطلبين الإيقاعى واللغوى. واعتراض ابن جنى على تعليل أبى الحسن بعودنا إلى الإحساس بقبول ابن جنى لظاهرة التضمنين التى تسلم إلى اتصال الأبيات لا افتراقها واستقلالها.

ويتابع ابن جنى القول بعدم إحساس الشعراء بظاهرة الأكوام، أى بعدم اكتفائهم فيما أحسب إلى وجود خطأ نحوى قائلاً:

" وأشدنا أبو عبد الله الشجرى يوماً لنفسه شعراً مرفوعاً، وهو قوله:

نظرت بمنجار كنقرة ذى هوى رأى وطناً فتمسك بالماء غلبه

لا ونس من أبناء سعد قطعنا يزن الذى من نصوص منسية

يقول واصفاً البعير:

فقامت إليه خذلة الساق أعلقت به منه مسموماً دونه حاجبه

فقلت : يا أبا عبد الله أتقول (دونه حاجبه) مع قولك (مناسبه) و (أشأنه)

فلم يفهم ما أردت . فقال فكيف أصنع ؟ أليس وهنا تضع الجريز على القرمة على الجرفة ؟ ولوماً إلى أنفه، فقلت صدقت، غير أنك قلت أشأنه وغالبه فلم يفهم واعد اعتذاره الأول . فلما طال هذا قلت له:

أيجسن أن يقول الشاعر :

أَتَنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ      رَبُّ ثَوِيْمَلٍ مِنْهُ الثَّوَاءُ

ومطلت الصوت ومكنته ثم يقول مع ذلك :

ملك المنذر بن ماء السماء

فأحس حينئذ وقال أهذا ؟ أين هذا من ذلك إن هذا طويل وذاك قصير . فاستروح إلى قصر الحركة في (حاجبه) وأنها أقل من الحرف في أسماء والسماء<sup>(١)</sup>.

والحوار السابق بين ابن جنى والشجرى يرينا أن ابن جنى يقيم تجربة مادتها الشجرى يريد أن يفصح من خلالها عن حكم . فقوافى الشجرى المنطوقة من خلال ما أورده ابن جنى هي : غالبه، ومناسبه، حاجبه، أشانبه<sup>(٢)</sup> وهى قواف لم يحس الشجرى من خلال ورودها أى خلل قافوى؛ مما جعله ينظر إلى اعتراض ابن جنى على أنه اعتراض موجه صوب دلالة البيت لا إلى الإيقاع أو اللغة . ورغم تركيز ابن جنى على حق الجر النحوى فى كلمة (دوبنة حاجبه) فى مقابل القوافى الأخرى المرفوعة، فإن إحساس الشجرى بتمسك ظاهرة الأكواء كان معدوماً، وهذا ما جعل ابن حلزة يقول "أَتَنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ" وفيها تعدد ابن جنى- كما تعمدت قبينة النابغة من قبل - إبطالة الصوت وتمكيته حتى يذكره بوضع اللولو نهاية فى مقابل الياء، ورغم افتعال الإنشاد إلا أنه يبدو أن الشجرى لم يفتن إلى العلاقة للنحوية القائمة. فقد عرض ابن جنى فى هذا الكتاب القافيتين، وقد كانت فطنته مصوبة تجاه حقل الأصوات، أى الإيقاع حيث قال معلقاً : هذا طويل وذات قصير.

(١) الخصائص ١/ ٢٤١، ٢٤٢.

(٢) هذه الكلمة لشانبه لا ورود لها فى الأبيات المذكورة بالخصائص مما يوحي بسقط بيت كامل للشجرى، يحوى قافية شانبه، وبخاصة أن ابن جنى وضع الكلمة فى مقابل (حاجبه) كما فعل مع (غالبه) و(مناسبه).<sup>٢</sup>

هذه محاولة لاختبار أراء ابن جنى أن يتعرف من خلالها على إحساس شاعر بهذه الظاهرة، وكان للحكم أن الاسترواح قائم في قبول الوصل المخالف في حروف المد<sup>(١)</sup>. ولأيا ما كان إحساس ابن جنى ففى ظنى أن الشجرى كانت علاقته واضحة تجاه الأصوات والإيقاع لا النحو. فلا توظيف لعلاقات اللغة لديه. وكيف ذلك والعلاقات لم تجانب طريق للنظام فى الترخص الاعرابى فقط بل فى الترخص البنىوى الوارد فى حدود الكلمة السابقة وهى (دونه) التى هى تصغير لكلمة (دون) وفيه قدر من الترخص لأن المصغر (دوين) لا دوينة! وهذا ما استرعى نظر ابن سيدة حيث قال : "فلا أدرى ما الذى صغره هذا الشاعر"<sup>(٢)</sup> أقول مرة أخرى أن الشجرى فى محاوره ابن جنى أدرك قيمة الفوارق الصوتية أى فوارق المد دون أن يدرك للفوارق الاعرابية وهذا وكبد الشاعر فى تحقيق ركنين أساسيين من عملية الإبداع الشعرى فى نظره البيئة الأدبية وقتها وأعنى بهما ألوزن والقافية.

---

(١) لم يفت مطلب القافية عند حد اتفاق الوصل إيقاعيا بل تعداه إلى خصوص كيف الروى المقيد، إذا لابد من اتحاد حركة المجرى قبله وهو المسمى فى عرف الدارسين بالفتح، فلو سكن الروى أى قيد فلن وقوعه قنهلتي يلزما ثبت الحركة التى قبله ولعل الإصحاح عن التزلم هذه الحركة يوحي أنها أوضح صوتا من الروى وقتها . فالمسكون على الروى يكون مقيدا لقيمه الزمنية فى حسابى، ومن أجل ذلك لو جئنا بكلمة "لحق" فقفزة فلن المناسب لها "لورق والمخترق" بفتح ما قبل اللقف . ومن ثم فقد كان خلاف ذلك مستحيلا . يقول ابن جنى: "ومن جواز المنفصل استباح الخليل نحو اللحق مع الحق، ، مع المخترق؟ وكلها قواف لأرجوزة ردية التنى مطلعها : وقم الأعلام خاوى المخترق." وذلك لأن هذه الحركات قبل الروى المقيد لما جاورته، وكان الروى فى أكثر الأمر وغالب العرف مطلقا لا مقيدا، صارت الحركة قبله كاله فيه، فكاد يلحق ذلك بفتح الألفاظ الخصلص ٢٢٠/٣. وهذا موداه أن الحركة وإن لم تك فى الروى سابقة عليه إلا أنها جزء منه، أى جزء من هذا الاتسالم وهذا ما جعلنى أفهم أن قيمة النهاية متمثلة فيها .  
(٢) الخصلص ٢٤١/١.

ولأن للشجرى كان غلام من تصور الاعراب أو المخالفة الاعرابية فقد صار مصدر اختبار مرة أخرى فى نظر ابن جنى وإن كان المحاور سائلا غير ابن جنى . يقول ابن جنى :

" أنشدنا مرة أبو عبد الله للشجرى شعرا لنفسه، فيه بنو عوف، فقال له بعض الحاضرين أقول : بنو عوف، أم بنو عوف ؟ شكنا من السائل فى بنى وبنو، فلم يفهم الشجرى ما أورده، وكان فى ثلثيا السائل فرض فرق فأشبع الصوت الذى ينبع اللقاء فى الوقت فقال الشجرى، مستكرا لذلك، لا أقوى فى الكلام على هذا النفخ<sup>(١)</sup> .

فالعلاقة يديرها السائل حول تصور خلاف إعرابى ولا يفهم منها الشجرى إلا حدود الفوارق الصوتية مبررا ذلك بتصور إشباع الصوت من خلال الفروق الموجودة بين ثلثيا السائل حيث أدرك أنثرا صوتيا للقاء لم يعهده فى قيم اللقاء قبل ذلك .

كيف توضع فرضية ابن جنى فى قبول المخالفة اللغوية إن؟

لو أدركنا أن ابن جنى واصل للظاهرة محل لها فى بعض الأحيان؛ حيث شكك فى رواية النابغة واعترض على تعليل أبى الحسن، وأطلق تجربته مع الشجرى . لو أدركنا ذلك كله علمنا أن ابن جنى يدرك أن للشعر لغة ونظاماً، لكنه العالم اللغوى حريص على أن يثبت حدود العطاء للغوى غير ناس إحصائه بأن الشعر ظروفه ولغته الخاصة، فحديثه عن الضرورات وتغير البنية من أجل الوزن والقافية يرمى الى ذلك . وقد أدركنا من قبل أن المخالفة اللغوية تتمرب فى لغة الشعر بنية أكثر اعرابا، ومن حديث الغير لا حديث النفس يقول ابن جنى "ألا إنهم أنشد استكرا لزيف الاعراب منهم خلاف للغة،

(١) الخصمص ٧٨/١ .



لأن بعضهم قد ينطق بحضرته بكثير من اللغات فلا ينكرها إلا أن أهل الجفاعة وقوة الفصاحة يتناكرون خلاف اللغة تتأكدهم زيغ الاعراب<sup>(١)</sup> هذه المخالفة أضحت مضايقا لتصور ابن جنى للضرورة الشعرية كما رأينا .

ثانيا : إيقاع العروض مقارب في الحشد لإيقاع الضرب:

من المدرك أن العروض فى نظام الشعر لا تلتزم بالكيف الإيقاعى إذا ما قورنت بالضرب الذى هو محل القافية، أى أن اللغة لا خصوص لها فى نظام العروض بعيدا عن البيت المصروع كما يحدث لها فى نطاق الضرب فكل ما يرويه الشاعر من العروض أن تكون مقياسا للإحساس بالوزن وسبيلا لتصور الشطرية فى إيقاع الشعر . وال لزوم فيها كى اللهم إلا فى مؤدى التصريع الذى يظهر فى مطالع القصائد، وقد يبدو داخل القصيدة أحيانا إذا ما تحول الشاعر غالبا من غرض الى غرض، ومن هنا فلا يؤخذ من قولنا مثلا عروض الطويل مقبوضة وهى فى الواقع مقطوفة الا القصد بأن تفعيلية النهاية فى الشطر الأول تأتى على كم مفاعلن فى الطويل ومفاعى فى اللوافر .

لكن ابن جنى يرى أن العرب قد تعامل العروض معاملة خاصة حين الوقف عليها أن الوقف على العروض يسلم إلى ذوق خاص فى بعض الأحيان يخالف ذوق النثر أو ذوق القافية وقد أبرز هذا الإحساس مبينا الحاجة إلى رؤية شاملة لنظام العروض فى الشعر العربى .

- يقول ابن جنى "فإن العرب قد تفت على العروض نحوًا من وقفها على الضرب، أعنى مخالفة ذلك لوقف للكلام المنثور غير الموزون، ألا ترى إلى قوله أيضا :

---

(١) لخصص ٢٦/٢، ٢٧.

### فلضحي يمسح الماء حول كتيفتن

فوقف بالتتوين خلافا على الوقف فى غير الشعر<sup>(١)</sup>، أى خلافا على الوقف فى النثر، فابن جنى يثبت أن الوقف على العروض شبيه بالوقف على الضرب ومخالف للوقف على النثر . فان بان للدارس خلاف ذلك بناء على ان ضرب بيت الشطر السابق مخالف للعروض إيقاعيا لأنه فى قصيدة لامرئ القيس مطلق فهذا الخلاف بين تعييد العروض وإطلاق القافية أى الضرب مظهر يخص إيقاع الشعر لا للنثر يبين هذا واضحا من قوله : "فان قلت : فأقصى حال قوله (كتيفتن) - إذ ليست قافية - أن تجرى مجرى القافية فى الوقف عليها، وأنت ترى الرواة أكثرهم على إطلاق وشمالي ومحملى، فقوله "كتيفتن" ليس على وقف الكلام ولا وقف القافية، قيل الأمر على ما ذكرت من خلافة له، غير أن هذا أيضا أمر يخص المنظوم دون المنثور، لاستمرار ذلك عنهم، ألا ترى إلى قوله :

إن اهتكت لتسلم على بمن      بلغير غيرهن الأعصر الأولو

وقوله :

كان حنوج المالكية غوتن      خلأيا سفين بالنواصف من ددى

وقوله :

منه إذا هى عردت لقدامها      فمضى وقدمها وكادت عادتن

وقوله :

فو الله لا أنسى قتيلا رزنتهو      بجتنب قوسى ما مشيت على الأرض

.. وأمثاله كثير<sup>(٢)</sup> .

(١) للمصنص ٧٠/١.

(٢) السابق ٧٠/١.

فمع أن مطلب العروض مخالف للقافية إلا أنه مخالف عرف الوقف فى النثر أيضا، مما يدعو إلى قيام درس فى خصوص وقفة العروض كما يبدو من حديث ابن جنى : " كل ذلك الوقف على عروضه مخالف للوقوف على ضربه، ومخالف أيضا لوقوف الكلام غير الشعر . ولم يذكر أحد من أصحابنا هذا الموضوع فى علم القوافى . وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل<sup>(١)</sup> .

إحساس جديد يعتبر مطلباً فى درس الإيقاع، لأننا ما منّا قد سلمنا بشطرية القصيدة العربية، وما منّا قد التزمنا إيقاعاً وزنيا خلاصا للعروض، فمعنى ذلك أن سكتة العروض لها متطلبات فنية مثل سكتة القافية وهى بحاجة إلى درس واستقصاء، وهنا يكون الحشد للنهائى ليس خاصا بالقافية وحدها بل متصلا أيضا بوقفة العروض .

### ثالثا : قيم خاصة لحروف القافية :

نالت للقافية اهتماما كبيرا فى حديث ابن جنى الإيقاعى فى كتابه الخصائص، ولعل معظم التى كانت توحى بالتوتر بين النظام اللغوى والإيقاع كانت تخص القافية فى كثير، ومن هنا فحين نقول أن للشعر لغة نقصد أن أمرا من كيان هذه اللغة يرجع إلى كيفية الصياغة البنوية والإعرابية والصوتية لأمر هذه القافية .

ولأن المتنوق لإبداع الشعر يدرك حرص الشاعر العربى على وضوح الكيف الإيقاعى أو نقل الصوتى فى نهاية إنشاده، فإن لغة القافية دأبت على أن يكون حرصها على هذا الكيف مطلباً حتى لو ناء عما يراه النظام اللغوى العام، وقد رأينا لرسوخ كيف للقافية كيف كان للمردود عكسيا، إذ أصبحت لغة الشعر

---

(١) الخصائص ٧١/١ .

لو لغة القافية على الأخص تستخدم تحويرا لفهم صوتى فبدلا من أن  
تفسرها الأصوات فسرت هي الأصوات .

فى حديث يحاول فيه للغوى أن يبرر اجزاء صيغة فعولة مجرى فعيلة  
قال ابن جنى أن ذلك راجع لمشابهتها لياها من عدة أوجه : أحدها أن كل واحدة  
من فعوله وفعيله ثلاثى، ثم أن ثلاث كل واحدة منهما حرف لين يجرى مجرى  
صاحبه ألا ترى إلى اجتماع الواو والياء رنين وامتتاع ذلك فى الألف<sup>(١)</sup>

فقد استخدمت لغة الشعر كما أرى تبريرا لحكم صرفى، وأضحت القافية  
مظهرا تفسر من خلاله علاقات المد فى موقع من مواقع اللغة . والقضية  
البنائية تخص المقطع المتوسط السابق لمقطع النهاية مباشرة كما فى الكلمتين  
فعيلة وفعولة نهاية فتتحلل المقاطع فيهما إلى : عى له، عو له وتخص المقطع  
النهائى الذى قبل فيه النقاء ساكنين والوارد على نحو " ص ح ح ص " أى  
المكون من صامت فحرف مد فصامت كما فى الكلمتين : عمود، بعيد حيث  
قوبلت "مود" قافية بالمقطع ( عيدا )، ومن المدرك أن المبادلة هنا تنص على  
عدم ورود الف المد فى هذه المواقع حيث لا يرتضى لها بدل فى نطاق القافية .  
وقد ورد حديث ابن جنى مؤكدا لهذا الأمر حين تحدث عن صوت الواو رفعا :  
"ومن ذلك جمعهم فى الرفع بين عمود ويعود من غير تحاش ولا استكراه وأن  
كانت واو عمود أقوى فى المد من واو يعود"<sup>(٢)</sup> فلم كان ذلك للفرق فى القوة  
بينهما فى تصور ابن جنى وهو هنا لغوى يردد فكر اللغويين! فالقوة والضعف  
فى حساب الشاعر لا قيمة لهما لأنه اختار صوتى مد بينهما تتناسب وتماثل فى  
نطاق الرفع .

---

(١) الفسطين ١١٥/١ .

(٢) السابق ٢١/٣ .

يبرر ابن جنى عدم التصلوى بأن ولو يعود ليست مدا فى كل حالات استخدامها "من حيث كانت هذه متحركة فى كثير من المواضع، نحو هو أعود منك، وعادته وتعودنا، قال : وإن شئتم تعودنا عودا .

واصلها أيضا فى يعود يعود<sup>(١)</sup>

إلى هنا وابن جنى فى نطق فهم لغوى لا صلة له بالإيقاع، لأن اهتمامه بالأصل واضح وهو الذى مثل له الاختلاف الولد فى القوة بين ولو عمود وولو يعود، وما كان للفرض أن يكون أساسا فى حساب إيقاع، ويبدو أن ابن جنى قد احس بهذا، أى أنه فى مجال إيقاع لأنه أسرع قائلا "وإن كان كذلك فإن ذلك القدر بينهما مطرح وملغى، غير محتسب"<sup>(٢)</sup>

فى عرف من هذا الإلغاء وذلك الأطراح ؟ فى عرف درس اللقافية كما تصور . لم يكن الخلاف بين احصاء بالأصالة والفرعية حاكما فى فى تصور قافوى، لأن ابن جنى واجد ما يخالف ذلك تماما حين قال : "نعم وقد سأنوا وسامحوا فيما هو أعلى من ذا وإنأى امدا . وذلك انهم جمعوا بين الياء والواو ردفين، نحو سعيد وعمود"<sup>(٣)</sup> .

فالقافية ردفا سمحت بالتبادل بين مد الياء والواو . فكيف يكون حالها لو كان التبادل بين ياعين اعتبر للخلاف بينهما بمراعاة الأصل كما كان التصور وهما!

العبارة فى تمثل اللقافية بوضوح الإيقاع لا بتخيله أو تصوره، وها هو ابن

---

(١) لخصتص ٢١/١١٣، ٢٢.

(٢) لسبق ٢٢/٣ .

(٣) لسبق ٢٢/١٣ .

جنى يعلق فى النهاية قائلا : "هذا مع أن الخلاف خارج إلى اللفظ فكيف بما تتصوره وهما ولا تمثل به لفظاً" (١) .

من أجل ذلك كان قبول تكرار الرفع ألفا بين باب وكتاب رغم الفارق الصيغى بينهما، حيث أصالة الألف فى باب وزيدتها فى كتاب، فهذه اعتبارات صرفية لا تمثل قيمة فى حقل الإيقاع، فلفظ الحكم فيها وبعده يقلل من الحفل بها والاعتماد عليها وهذا ما تتصوره من عنوان هذا الكلام " باب فى اقلل الحفل بما يلفظ من الحكم" (٢)

وفى سبيل امكان المبادلة ردفا بين واو وباء يبين أن التبادل موقوف بالاتفاق بين الصوتين فى النوع، فالمبادلة كما نرى بين مد ومد أو لين ولين، ولابن جنى تبرير صوتى لهذه الظاهرة الإيقاعية بقول فى ذلك : "الا تراهم يجيزون جمع دونه على دينه ردفين فان انضم إلى هذا الخلاف آخر لم يجز، نحو امتناعهم أن يجمعوا بين دونه ودينه، لأنه أنضم إلى خلاف الحرفين تباعد الحركتين" (٣) فعدم القبول راجع إلى أن الخلاف وارد فى قيمتين لا قيمة واحدة فنونه ضم بعده واو، ودينه فتح بعده ياء . وتركيز الخلاف حول بيان الحركة السابقة للحرف . أغنى ابن جنى فيما يبدو عن أن يقول أن اللواو لا تقابل الياء هنا لاختلاف نوعهما ومذلقهما . والفارق المقطعى بينهما يثبت ذلك تماما فالمقطع (دو) من (دونه) متوسط مفتوح " ص ح ح " والمقطع (دى) من دينه مقطع متوسط مغلق (ص ح ص) وهما فى نطق قافية لا يتبادلان نهاية أو ما قبل النهاية .

---

(١) الفصل ١٣ / ٢٢ .

(٢) السابق ٢٠/٣ .

(٣) السابق ٢٢/٣ .

أما قبول مد الواو فى مقابل مد الياء فله تبريره عند ابن جنى من كون الفتحة قبل الواو وسيلة للكسرة قبل الياء يقول : "وَجاز دونه مع دينه وإن كانت الحركتان مختلفتين، لأنهما وأن اختلفتا لفظاً فانهما قد اختلفتا حكماً، ألا ترى أن الضمة قبل الواو وسيلة للكسرة قبل الياء، والفتحة من هذا شيء، لأنهما ليستا قبل الياء ولا الواو وفقاً لهما، كما تكون وفقاً للألف . وكذلك أيضاً نحو عيده مع عوده، وإن كانوا لا يجيزونه مع عوده فاعرف ذلك فرقاً" (١) .

هذا ما رامه ابن جنى من نصه السابق فالألف لا تقبل تبادلاً مع مد آخر، أما الواو والياء فبإمكانهما التبادل شريطة الاتفاق فى النوع والمذاق .

وفى خصوص كون الألف رديفاً وضح ابن جنى كيف الرفع، وهو مد لأن الرفع - فى تصوورى - حين يأتى مداً فإن الألف أما أن تكون نهاية مقطع لو كان الروى مطلقاً، أو قمة مقطع لو كان الروى مقيداً فالألف الأولى موجودة فى كلمة راسو قافية والثانية موجودة فى كلمة رأس، وكى تسلم الألف رديفاً فإن مقابلها مقطعيًا بحرف صحيح مخرج للقافية عن صوابها، إذ لا يمكن أن توضع كلمة راس (ص ح ص) موضع كلمة راس (ص ح ص ص) .

فالكيف المقطعى غير وارد قافية . وهذا ما بان من خلال حديث لابن جنى يبرر موقفاً لأبى عمرو مبيناً خطأ تعبير الخليل لفظياً حيث يقول "وكان أبا عمرو أخذ هذا الموضع من الخليل فقال فى همزة نحو رأس وبأس إذا خففت فى موضع الرفع جاز أن تكون رديفاً فيجوز عنده اجتماع راس وبأس مع ناس" (٢) وهذا معناه أن التخفيف سوف يتحقق كى تتم المبادلة بين مد ومد ولا يمتك فى هذا الموطن أن يكون لتحقيق الهمز مجال .

---

(١) الخصائص ٢٢/٣ .

(٢) السابق ١١/٣ .

ويتابع قتلا ولجاز أيضا أن يراعى ما فيها من نية الهمزة، فيجيز اجتماع رأس مع قلس<sup>(١)</sup> والمقصود أن تحقق الهمزة لن يرد إلا فى علاقات قافية كلماتها مثل قلس التى تساوى فى الكيف رأس . وهذا مفهوم واضح . لا خلط فيه عند أبى عمرو كما يرى ابن جنى فهو القائل " وكأن أبا عمرو إن كان أخذ هذا الموضع أعز فيه من الخليل فى مسألة تلك، وذلك أن أبا عمرو أم يقض بجواز كون ألف رأس رفا وغير ردف فى قصيدة واحدة، وأما جاز ذلك فى قصيدتين، إحداهما قوافيها نحو جلس وضرس<sup>(٢)</sup> وهذا ما يمكن أن نضع فى مقابلة تحقق الهمز والأخرى قوافيها نحو ناس وقرطاس وقرناس<sup>(٣)</sup> وهو ما يكون محلها تخفيف الهمز .

من خلال الحديث السابق الذى يحرر فيه ابن جنى تصورا لأبى عمرو ندرك تصور الردف إذا كان ألفا فى مفهوم ابن جنى فالألف الناتجة عن تخفيف همز تصلح رفا أن تقع فى سياق قواف كلها مردوفة فالألف، والهمز الباقي على تحقيقه لا يصلح رفا بحال من الأحوال فهو يقابل مقطعا مماثلا له أيا كان الصامت الذى يسرد فى هذا المقطع . لم يقف الخصائص عند الحديث عن الردف من حروف فقد أشار إلى سمات تتصل بالروى واعنى بها الوصل والخروج، وكأن الحديث عن ظاهرة الأقفاء التى تتوالت سابقا يخص حركة الروى مع القافية المطلقة، أى يخص الوصل فى صورة كونه مدا لا هاء . وفى الاتفاق الصوتى والتزام الوصل لم يحفل بالأصالة والزيادة فى تصور المد فالرامى والسامى يوضعان فى نسق مع الأنعمى والسلمى . يقول ابن جنى : " ومن ذلك وصلهم الروى بالياء للزائدة للمد والياء الأصلية، نحو

(١) التمام ١١/٣ .

(٢) السابق .

(٣) السابق .



الرأسمى والسامى مع الاتعامى والسامى<sup>(١)</sup> ولأن الاطلاق صار مطلباً من أجله الاشباع يجرى المد مجرى الصحيح فإن القيد إذا كان نهاية إيقاع فإن السكون الصحيح يعد أيضاً مطلباً لئلا ما كان هذا السكون أصلياً أو غير أصلي . ومن ذلك جمعهم بين الساكن والممكن فى الشعر المقيد على اعتدال عندهم وعلى غير حفل محسوس منهم، نحو قوله :

لئن قضيت الشلن من أمرى ولم أقض ليلتي وحاجات النهم

لا تفرجن صدري شفا بقدم

فسوى فى الروى بين سكون ميم لم وسكون الميمات فيما معها<sup>(٢)</sup> .

اتفاق النهاية من الناحية الصوتية مطلب فافوى فلو كانت القافية مطلقة فسوف يظل فيها المقطعى ملتزماً على نحو (ص ح ح)، وكذلك لو كانت مقيدة فالملتزم وارد على نحو (ص ح ص) .

وفى سبيل تحديد لاطر الروى والوصل والخروج يبدو من حديث لابن جنى أن القافية ترفض مظهراً لغوياً لا يتعارض مع امكانية التوالى التى تفرض نسقاً ترتيبياً فى القافية، وترفض مظهراً تقبله لغة الكلام ولا تقبله القافية . وقد يبدو لابن جنى أن الفارق بين العطاء اللغوى للقافية مختلف عن عطاء الوزن الداخلى وأن اتفاقاً كما يبدو لى فى تحقق ما يسمى بالاتسجام . فعلاقات القافية شىء وعلاقات لادخل شىء آخر .

يقول ابن جنى " سألت أبا على رحمه الله فقلت : من أجرى المضمير مجرى المظهر فى قوله (أعطيتكمه) فأسكن للميم مستخفاً، كما أسكنها فى قوله :

(١) فقصص ٢٢/٣ .

(٢) السابق ٢٢/٣ ، ٢٢ .



وأشرب الماء ما بي نحو هو عطش إلا لأن عيونــــة سبل واليهـا

فقال " نحو هو" بالواو، وقال (عيونه) ساكن للهاء، أما قول الشماخ :

له زجل كانه صوت حـ إذا طلب الموسيقى أو زمير

فليس هذا لغتين : لأننا لا نعلم رواية حذف هـ الواو وبقاء الضمة قبلها لغة، فينبغي أن يكون ذلك ضرورة وصنعة لا مذهبا ولغة وكذلك يجب عندى<sup>(١)</sup>

وحين سأل ابن جني أبا على حول إمكان تسكين الضمير قافية كان جواب أبي على : " لا يجوز ذلك فى هذه المسألة، وإن جاز فى غيرها لشيء يرجع إلى نفس حذف الواو من قوله (كانه صوت حاد، لأن هذا أمر قد شاع عنهم، وتعلمت فيه لغتهم، بل إن القرينة انضمت إليه ليست مع ذلك<sup>(٢)</sup>، وهنا نجد أن القرينة الأخرى التى وجبت ليست راجعة إلى الحرص على حدود القافية، لأن الرجل اتخذ نموذج أعطيته قياسا حين قال : " ألا ترى أنه كان يلزمك على أن تقول : أعطيته خلافا على قول الجماعة : أعطيتو هو فإن جعل للهاء رويـا والأخرى وصلا لم يجز ذلك، لأن الأولى ضمير وللتاء متحركة قبلها، وهاء الضمير لا تكون رويـا إذا تحرك ما قبلها<sup>(٣)</sup>؛ وهنا رفض لجعل الهاء الأولى رويـا والهـاء الثانية وصلا لو قبلنا أعطيته كاملة قافية، لأن صلاحية الهاء للروي يقتضى تسكين ما قبلها إذا ما كانت ضميرا وما قبلها متحرك .

---

(١) لخصاص ٣٧/١ .

(٢) لسابق ١٧/٢ .

(٣) لسابق .

ويتابع أبو على كما يحكى ابن جنى عنه الامكانات الواردة قائلا : " فان قلت لجعل الثانية رويا فكذلك أيضا ، لأن الأولى قبلها متحركة<sup>(١)</sup> وكلامه يعنى رفض الهاء الثانية لأن تكون رويا للسبب السابق حيث الهاء الأولى متحركة ولا تصلح الثانية رويا إلا لو سكن ما قبلها .

بقيت امكانة يحكيها ابن جنى على لسان أبى على " فان قلت لجعل للهاء رويا والهاء الأولى وصلا ، قيل فما تصنع بالهاء الثانية لتجعلها خروجا ؟ هذا محال لأن الخروج لا يكون إلا الأحرف الثلاثة : الألف والياء والواو<sup>(٢)</sup> والامستحالة مؤداها أن فرض للهاء رويا جعل الروى متلوا بثلاثة أحرف وهذا أمر لا تقبله القافية حيث يكون الظاهر وقتها أن الخروج هاء ضمير واردة بعد الهاء الأولى التى افترض كونها وصلا ، والخروج كما نعرف فى عرف القافية اشباع فقط لهاء الوصل (الضمير) حيث يرد الفا أو واوا أو ياء .

باتت إذا امكانات الحروف فى اعطيتها :

( أ ) الهاء التى لا تصلح رويا أولى أو ثانية لعدم تسكين ما قبلها .

(ب) الهاء الثانية لو قبلت رويا وكان الاشباع بعدها وصلا لا تسلم رويا لعدم تسكين ما قبلها .

(ج) الهاء التى افترض كونها رويا مع جعل الهاء الأولى وصلا أمر لا قبول له إلا بالاعتداد ما بعد الوصل مدا يعتبر خروجا ، وهذا غير وارد مع هذا للتصور .

امكانات لم تحقق مرام القافية ولا مطلبها . فكيف يكون المطلب ويتحقق المرام ؟

---

(١) الفصل ١٨/٢ .

(٢) السابق .

يجيب أبو على عن ذلك قائلًا: "فإذا ادّك تركيب للمسألة في القافية إلى هذا الفساد وجب ألا يجوز ذلك أصلاً" (١) ومراد ذلك كما أتصور عدم قبول صيغة التتالي للهاء على هذا النحو:

أ	ع	طى	ت	هـ	هو
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح

وأن يختار للنظير الآخر الوارد على نحو:

أ	ع	طى	ت	هو	هو
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ح

وهو نظير تحدثت فيه الهاء الثانية رويًا لتسكين ما قبلها وأصبح المد بعدها من قبيل الوصل. لا إمكان لوجود الصيغة الأولى "أعطيتها" في نطاق للقافية، أما في غير القافية فأمرها جائز، وهذا ما فهمه ابن جنى تمامًا من جواب أبي على على سؤاله "فأما في غير القافية فشائعة جائزة هذا محمول معنى أبي على فأما نفس لفظه فلا يحضرني الآن حقيقة صورته" (٢).

هذا ما ذاقه ابن جنى من حديث أبي على، ومنه يخلص ابن جنى إلى القول بتوظيف اللغة توظيفًا خاصًا إذا ما استخدمت لنسق إيقاعي. يقول مقيمًا هذا المنهج، وإذا كان كذلك وجب إذا وقع نحو هذا قافية أن تراجع فيه اللغة الكبرى، فيقال أعطيتها للبتة، فتكون اللو رديًا والهاء بعدها رويًا وجاز أن يكون بعد اللو رويًا لسكون ما قبلها (٣) وكى يصير كلام ابن جنى قانونًا، -

(١) الخصائص ٨/٢.

(٢) السابق.

(٣) السابق.

وأعنى به قانون توظيف للغة لنسق إيقاعى - وإنما قال توكيدا للمنهج ومثل ذلك فى الامتناع أن تضمير زيدا من قولك : هذه عصا زيد، على قول من قال :

واشرب الماء ما بى نحوه عطش إلا لأن عيونـه سيلـ وابيها

لأنه كان يلزمك على هذا أن تقول : هذه عصاه، فتجمع بين ساكنين فى الوصل، فحينئذ تضطر إلى مراجعة لغة من حرك الهاء فى نحو هذا بالضمة نحوها، أو بالضمة والواو بعدها، فنقول : هذه عصاه فاعلم، أو عذا هو فاعلم، على قراءة من قرأ "و" فآلقى عصا هو "ونحوه" (١) .

فمراجعة لغة من حرك الهاء بالضمة وحدها أو بالضمة والواو بعدها أخرج المتكلم من حيز الوقوع فى الساكنين إلى التخلص .

فلقنوا واضع يصرح به ابن جنى مؤداه أن تراجع اللغة ليخلص من خلالها نظام يصلح لحقل الشعر محققا له انسجام الإيقاع مع وجود مبرر لغوى لهذا الانسجام .

#### رابعا : القافية بين الشدة والخنوثة :

لم يقف حديث ابن جنى عند حدود وصف القافية وصفا يحلل مكوناتها الصوتية وإنما عرض أثر هذه الأصوات أحيانا على الذوق والفصاح هذه الأصوات عن الشدة أو للرخاوة أو بمعنى آخر عن القوة أو الخنوثة .

من خلال نصين واردة فى الخصائص يلوح لنا أن الشكل المقطعى له أثر ما على القافية قوة أو رخاوة يقول ابن جنى، " وانشد رجل من أهل المدينة أبا عمرو بن العلاء قول ابن قيس للرقيات .

---

(١) الخصائص ٨/٢ .

أن الحوادث بالمدينة قد — أوجعتني وقرعن مرويت —

فانتبهه أبو عمرو، فقال : مالنا ولهذا الشعر الرخو . ان هذه الهاء لم توجد في كلام إلا أرخته<sup>(١)</sup> فصدر للرخاوة أو الخنونة أن قبل هذا التعبير على موقع الهاء كما تنوقها أبو عمرو نهاية، وقد أجاب المدني أبا عمرو مدافعا عن صوت الهاء قائلا : "قاتلك الله، ما أجهلك بكلام العرب قال الله عز وجل في كتابه " ما أغنى عنى ماله . هلك عنى سلطانيه" وقال (ليتنى لم أوت كتابيه . ولم أدر ما حسابيه) فانكسر أبو عمرو انكسارا شديدا<sup>(٢)</sup> .

هكذا يحكى نص الخصائص . ولست أدرى سرا لانكسار أبي عمرو، إذ الهاء فى نسق قرأنى لا توضع مقياسا لنسق شعرى . بالإضافة إلى أن تصورهما المقطعى فى نطاق بيت الشعر مختلف عن تصورهما فى فواصل الآيات السابقة، ويبدو أن انكسار أبي عمرو مرجعه إلى كونه جامع لغة يكفيه من الظاهرة امكان ورودها دون تفسير لهذا للورود .

هذه الأبيات ألقي بها أمام عبد الملك بن مروان فقال لقائلها : أحسنت يا ابن قيس لولا أنك خنثت قافيتي . فقال يا أمير المؤمنين ما عدوت قول الله عز وجل فى كتابه " ما أغنى عنى ماله . هلك عنى سلطانيه" فقال له عبد الملك أنت فى هذه أشعر منك فى شعرك<sup>(٣)</sup> .

هذا ما ورد فى شعر المدني وقد يشبه شعر المدني ما جاء واردا فى مذهب الأغاني ص ١٥٤ من شعر لمحمد بن عبد الملك بقول فيه :

---

(١) الخصائص ٢٩٢/٣ .

(٢) السابق .

(٣) السابق .

أنك منى بحيث يطرد الناظر من تحت ماء دمعته

القياس السابق ان كان له أن يسلم فالمماثلة مطلب، فقفية البيت يسلم بيانها  
إذا ما وضعت فى مقابل قواف أخرى مماثلة لها فى الانتهاء بالهاء .. أما أن  
يوضع للقياس بين مجالين لا تقابل بينهما فهذا ما يرفضه منطق اللغة، وحتى لو  
سلمنا بالمماثلة بين القبيلين للمختفين بناء على تصور إيقاع النهاية فإن من حقنا  
أن نقول :

ان مرجع الرخاوة أو الخنوة فى البيت تصور مقطعى خاص مؤداه أن  
قفية ابن الرقيات مرونيه تتحلل إلى المقاطع :

م ر و ت ي ه وهى قافية تسمى فى عرف درس القافية المترابكة ٥١ ١ ١ ٥١  
وهى ما اجتمع بين ساكنيها ثلاث حركات . وفى هذه القافية السابقة نسجت  
المقاطع على نحو : مقطع متوسط هو " م ر ص ح ص " متلو بمقطعين  
قصيرين لا يعبران عن بت وقطع ولا يرد لهما التزلم كفى هما (و ص ح)  
(ت ص ح) مع ختم القافية بمقطع متوسط (ب ص ح ص) لم يستطع وحده أن  
يشكل قوة ترأى ضعف المقاطع السابقة، ومما قوى ذلك أن ابن عبد الملك لم  
يستطع أن يلتزم باعية المقاطع على النحو الوارد فى قوله : دمعته دم ع ت ي ه  
لأن بيته الثانى الذى يقول فيه :

ولا ومن زاننى تودده على صحابى بفضل عونه

جاءت القافية فيه ثلاثية المقاطع (عى ص ح ص - ن ص ح - يه ص  
ح ص) وهذا ما ينفى الالتزام لأن ألف الإيقاع الخاص بالقافية يهرب غالبا من  
الورود الرباعى إلى الثلاثى، وإن امكن فإلى الثنائى الذى يحكى غلبة الإيقاع فى  
القافية.





ويعلق ابن جنى على هذه الأبيات ومعلوم أن قوافيها تنتهى بالهاء وهى ثلاثية المقاطع (تأليه)، حوايه، باريه، زازيه) وهى التى يمكن وضعها فى علاقة مشابهة تشاكل (سلطانيه، ماليه) - يعلق ابن جنى حاكيا " هكذا رويانا عن أبى زيد، وأما الكوفيون فرووه على خلاف هذا، يقولون فتأليه ونصى حوايه ... فينشدونه من السريع لا من الرجز كما نشده أبو زيد . وقد نكرت هذه الأبيات بما يجب منها من كتابي " فى النوادر الممتعة" ومقداره ألف ورقة . وفيه من كلتا الروايتين صنعة طريفة<sup>(١)</sup>

وابن جنى وأن أظهر تصورا للكوفيين يجعل القوافى لاحادية المقاطع بيه ص ح ح ص على الأبيات من مشطورا السريع فأن لم تذهب بل تأكدت، وأبا ما كان التصور رجزا أو سريعا فأن القوة لم تذهب بل ابن جنى حيث تعرض لها فى كتاب لم نره هو "النوادر الممتعة" وقد بين طرافه الحكم فى القبول . ومع التعميم ميسم الأحكام فأن ايقاع هذه القواف لا ينبىء عن رخاوة أو خنونة .

#### خامسا : لزوم ما لا يلتزم أو تكثيف الكيف الصوتى فى القافية :

تتأثرت مجموعة من اللقضايا حول القافية التى تلتزم ما فوق طاقة المبدع، أو فوق ما يمثل مطلبا فى الحفاظ على كم القافية وكيفها . وقد برز كتاب الخصائص بما أفاض به فى هذا الموضوع منلا على ظاهرة التزام ما لا يلتزم متتبعا لها من خلال رصد تاريخى يورد الوجود ومن خلال مجموعة من الشعراء بانث فى أشعارهم هذه الظاهرة، ومن خلال كم لا بأس به من النماذج التى تمثل فى مجموعها تصورا واقيا لامكانيات الالتزام بما لا يلتزم .

(١) الفصل ١/ ٣٢٢ .

فحول مسار الظاهرة تاريخيا ورودها في سياق الشعر العربي بقول ابن جني تحت عنوان "باب في التطوع بما لا يلزم" :

"هذا أمر قد جاء في الشعر القديم والمولد جميعا مجنبا واسعا وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه، ليدل بذلك على غزارة وسعة ما عنده"<sup>(١)</sup>

وفي هذه الكلمات القلائل ما يثبت :

١- أن لزوم ما لا يلزم باب كثير للورود في الشعر العربي قديمة ومولده .

٢- أنه باب تطوع يلتزم فيه الشاعر ما لا يجب عليه .

٣- أن في المجيء به في نطاق الشعر دليلا على غزارة معجم الشاعر واتساع اللغته . وهو في هذه البداية يقف عند حد التليل على تمكن الشاعر من الاتساع اللغوي في تشكيل قافيته دون أن يصدر حكما بعقوبة هذا التشكيل وكونه قيمة ابداعية غير افتعالية .

ويحتشد ابن جني احتشادا للتليل على هذه الظاهرة من خلال كم كبير من النماذج يعتبر محور حديث حول هذا التطوع ويبين لتطباع ابن جني ازاء هذه الظاهرة .

من هذه النماذج ما اتشدده الأصمعي لبعض الرجاز :

"وحد أو شئت من حظظها	على احلى الغيط واكتظظها
حين نرى الجواظ من فظظها	مزلوا بعد شدا أظظها
وخطه لا روح في كظظها	انشطت عن عروقي شظظها
بعد احكك اريتي أشظظها	بعزمة جلت غشا الظظها

---

(١) الخصائص ٢/ ٢٣٤ .

وهى مجموعة أبيات لمشطور الرجز علق ابن جنى عليها بقوله :  
فالتزم فى جميعها ما تراه من اللطاء الأولى مع كون الروى ظاء على عزة  
ذلك مفردا من اللطاء الأولى . فكيف به إذا انضم إليه ظاء قبله، وقلما رأيت  
فى قوة الشاعر مثل هذا<sup>(٢)</sup> .

وهنا تبدو سعادة ابن جنى بمقدرة الرجز وهذا بين من خلال تعليقه  
الذى قال فيه بعزة التزم واحدة ظاء واحدة فى قافية فكيف بنا لو كان  
الملتزم ظائين .

غرام بمقدرة لغوية أن لم توظف شعريا يصبح الغرام فى غير حقه؛ من أجل  
ذلك لا نوافق ابن جنى فى إعجابه بورود الظاءات لأنها جاءت أصولا  
معجمية محفوظة، يدرك أمرها من يدرك كلمات الضاد والطاء فى اللغة  
وهى كلمات بصوغها تحمل ظاعين لا ظاء واحدة . فلم يترك الشاعر ما فيه  
ظاءان، فالقوافى تردت من خلال صيغ المضعف الثلاثى : حظ، فظ، لظ،  
وهى خمس كلمات فقط صاغ منها أوزان الأفعال والافتعال والإفعال ليجعلها  
محورا لتسع قوافى فى الواقع خمس إذا ما وضعنا المثل مع شبهه فى  
أطار واحد .

فمن الحظ جاء بحفاظها

ومن اللفظ جاء بالكلمات فظاظها، لفظاظها، افتظاظها

ومن اللفظ جاء باكتظاظها وكظظها

(١) المختصص ٢٣٤/٢ .

(٢) السابق ٢٣٥/٢ .

ومن الشظ جاء بشظاظها وشظاظها

ومن اللفظ جاء بالفاظها

فالعجب إذ ن بتكرار الظاء والتزام ذلك عند ابن جنى لا مبرر له، لأن وجود الظاعين كما رأينا ضرورة صيغية، فقد اقتضت الصياغة فك المدغم وهذا أمره ميسور لدى الناطق العربى لا الشاعر فحصب، لأنك لو أعطيته صيفا مثل : شط، حط، مط. لقال: شطاطها، اشتطاطها، اشطاطها، احطاطها. ومطاطها، امتطاطها، امطاطها . وهلم جرا .

فالواقع إذ ن أن الشاعر تحرك فى مجموعة من الكلمات لم تعد خمس كلمات كتقها بالصوغ منها، وهى كلمات رغم ندرتها تمثل الفا معرفيا فالنادر محصور وواضح فى ذهن مستخدمه أكثر من الكثير . وأيا ما كانت البراعة التى رآها ابن جنى فى خصوص الأبيات السابقة فقد كنا نريده أن ينسب العزة والقوة فى تأدية هذه القواف التى اتخذت نمط الالتزام دورا فى عطاء العمل الفنى .

فالشاعر قد التزم كيف للقافية مقطعا ملازما بينه وبين الكم، فالقوافى السابقة جاءت ثلاثية المقاطع : ظاظها، ظاظها وهكذا؛ مكونة من (ص ح ح، ص ح، ص ح ح)، والالتزام هنا فاق حد المطلوب من القافية؛ إذ تطلب القوافى السابقة التزاما يركز على الرفع والروى والوصل والخروج وهذا قد تحقق، مضافا إلى ذلك من باب للتطوع التزام الصامت اللوارد قبل الرفع وهو الظاء الأولى . فالقافية أوردت التزاما أكبر من مطلبها .

ويتابع ابن جنى التتليل على الظاهرة من خلال نماذجها قائلا :

وانشد الأصمعي أيضا من مشطور السريع رائية طويلة التزم قائلها تصغير  
قوافيها في أكثر الأمر الا القليل النزر . ولولها:

عز على ليلى بذي سدير      سوء مبيتى لولة الغدير  
مقبضا نفسى فى مطير      تجمع القنفذ فى الحجير  
تنتهض الرعدة فى ظهيري      يهنو إلى من صديري<sup>(١)</sup>

وهي أرجوزة وصل تعداد أبياتها ثلاثة وخمسين بيتا علق ابن جنى في  
نهايتها قائلا : "أفلا ترى إلى قلة غير المصفر في قوافيها . وهذا أفخر ما فيها  
وأدله على قوة قائلها وأنه لزم التصغير في أكثرها سبابة وطبعا لا تكلفا  
وكرها، ألا ترى أنه لو كان ذلك منه تجشما وصنعة لتحامى غير المصفر ليتم  
له غرضه، ولا ينتقض عليه ما اعتزمه"<sup>(٢)</sup> .

نص كبير عن دلالة التطوع بما لا يلتزم على النحو التالي :

- ١- بأن أن الالتزام يرتكز على تصغير كلمة القافية .
  - ٢- بأن أن أفخر ما في هذا الالتزام كثرة المصفر فيه .
  - ٣- بأن أن في الاتيان به دليلا على قوة القائل وهو الشاعر .
  - ٤- بأن وهو الجديد أن الالتزام لم يأت تكلفا وكرها وإنما وافق الطبع .
- وهي جملة توضيحات لأصوب ما فيها تركيز ابن جنى على قبول ما هو  
مطبوع من هذا الالتزام. إن التطوع في تصويرى ليس واردا قوافى الأبيات  
السابقة ثنائية المقطع على نحو :

---

(١) الفصاح ٢/ ٢٣٥ .

(٢) السابق ٢/ ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

ديرى، ميري (ص ح ح ص ح ح) والالتزام الوارد خاص بحدود  
الرذف والروى والوصل وهى أمور التزامها فى القافية لا يمثل تطوعا .

فكيف تصور ابن جنى للتطوع هنا ؟ التصور خاص، حيث الالتزام فى  
تفضيل صيغة المصغر لدى الشاعر فقط، وهى لا تمثل عننا لدى مبدع شعر  
أو متلقى لغة. إن شاعرا ينهى قوافيه بكلمات مكبرة مثل : طمر، سمر،  
سحر يجد أن المعجم للقافى سوف يمنحه أشكالا توازى هذه الصيغ لأن  
مطلب الوزن للنهائى يحددها، فلو أردنا الانتهاء (بمتقا) مثلا لقول : طمرا،  
سمرا، سحرا، ولو كانت النهاية (متفعل) أو (فعلولن) لقلنا فيها : مطرا،  
سمارا، سحارا أو طميرى سميرى سحيرى . فلا قوة إذن ولا تمكن فى  
استخدام صيغة المصغر .

الجيد فى تعليق ابن جنى توظيف هذا الاختيار القافى فى خدمة العمل  
الشعرى دون أن يظهر من خلال التوظيف افتعال أو تكلف .

ونترى النماذج التى يأتى بها ابن جنى وجلها نماذج رجزية فيقول  
معتمدا على انشاد الأصمعى (وكتلك ما أنشده الأصمعى من قول الآخر :

قللوا ارتحل فلخطب فقلت هلا      إذ أنا روقاى معاما انفلا

وإذ أولّ المشمى إلا إلا      وإذ لرى ثوب الصبارفلا<sup>(١)</sup>

وهى أرجوزة وصل تعداد أبياتها إلى مائة واحد عشر بيتا علق عليها ابن  
جنى قائلا :

---

(١) الخصلص ٢/ ٢٣٩ .

(التزم المشددة من أولها إلى آخرها، وقد كان يجوز له معها نحو قبلًا ونخلًا  
ومحلاً قام يأت به <sup>(١)</sup>)

نكى هذا التعليق، ففيه يتصور ابن جنى قصد الشاعر في اختيار المشدّد،  
وأنه بالإمكان مجيء غير المشدّد قبلًا ونخلًا ومحلاً، وهى كلمات تعطى حق  
القافية كما وكيفا، لأن هذه للكلمات ثنائية المقاطع على نحو (ص ح ص، ص ح  
ح) وفيها من مطلب التزم القافية وثبات صوت للروى والوصل غير أن الشاعر  
زاد على هذا الالتزام الواجب تطوعاً بالترزم حرف قبل الروى وهو اللام الأولى  
من اللام المضعفة، ولكن أى اقتدار هنا وتشديد العين امكانه صيفية لا تكلف  
الشاعر شططا لأن الاختيار محدود بالكلمات حلا علا بلى تشدد عينها فتعطى  
امكانه : حلا، علا، بلا دون تصور جدة الكلمات فى الورد ذهنى فالشاعر  
الذى يستخدم معجم مفردات على نحو : نجا، سجي، رجا، حجا بامكانه تحويل هذه  
الكلمات ذاتها إلى تشكيل صيفى آخر على نحو : نجى، سجى، رجى بتشديد  
العين . فالأقذار هنا فى التزم غير للروى فى حساباتى غير وارد، فالصيفة  
أضحت الحاكم فى التكرير، فحين أضعف العين فأنا أختار من البداية صيغة  
للمضعف الثلاثى قافية حاكمة لهذا الالتزام ومما سهل أمر ذلك أن جل القوافى  
المستخدمة استخدمت للفعل الذى أخذ من نهج المضعف سبيلا .

ويعرض ابن جنى التزمًا تطوعياً من خلال التضعيف مروياً عنه قائلا:

( ومثل ما روينا لأبى العالية من قوله :

انى امرؤ لصفى الخليل لطفة لمنحه ودى وأرعى إليه

وابغض الزبيرة المملة واقطع المهلمة المضلة <sup>(١)</sup>

(١) لخصائص ٢/ ٢٤٤ .



## للمضادة<sup>(١)</sup>

وهي أرجوزة وصلت أبياتها سبعة وثلاثين بينا والقافية فيها ثنائية المقطع على النحو: ( ص ح ص، ص ح ص ) التزم فيها لاما مشددة، اللام الأولى التزامها تطوعى والثانية واجب لأنها روى، والتزم بعد ذلك وصلا هو الهاء، واختيار كلمات القافية هنا يمثل مقدرة لدى الشاعر؛ لأن الصوغ يدور بين الوصف (ممله، مدله، مستهله، مستقله، منهله) والمصدرية (اله، تمله، تجله) والاسمية (الزله، الخله، إله، أهله، أدله، أظله) وهي أسمية موزعة بين الجمع والافراد والفعلية المتمثلة فى كلمة (مله) وهى الواردة فى شطر: واسم امل الشر حتى مله . فهذه مجموعة أبيات تدل على منة الشاعر وقوته ارفها ابن جنى فى اطار الأبيات السابقة ولم يعلق عليها، وهى فى حسابنى ذات دليل على قدرة الشاعر على التطوع بما لا يلتزم أكثر مما ورد سابقا .

ويواصل ابن جنى نماذج اللزوم حيث يقول :

'وأنشدنا أبو على " :

كنت يدا فارصة فرثها      وفطنت عين التلى ارتها  
مسك محبوب ثم وفرتها      لو خافت النزح لأصغرتها<sup>(٢)</sup>

وهى أبيات التزم فيها الشاعر القافية برمتها، لأنها (رثها) فى الأبيات الواردة، وقد علق عليها ابن جنى بقوله : " فلزم اللاء والراء وليست واحدة منهما بلا زمة .

(١) الخصائص ٢/ ٢٤٤ .

(٢) السابق.

والقطعة هائية ما قبل الهاء .. ويجوز مع هذه القوافي ذرها ودعها<sup>(١)</sup>.

والالتزام هنا للراء والتاء يمثل تطوعا، إذ بالامكان الاتكاء على الهاء روبا لسكون ما قبلها، والتزام الوصل وحده . وقد يبدو بناء على مقاييس القدرة اللغوية لدى الشاعر أن نقول أن الالتزام هنا لا يمثل مطلباً إذاً؛ إذ يكفي لكلمات القافية أن تنتهي براء لتأتى بعدها لواصق ضميرية تدخل على قبول هذه الكلمات ولا أشكال فى أن تختتم بها صيغ الأفعال للماضية وهى تاء التأنيث وهاء الضمير .

وفى نطاق الالتزام يعرض ابن جنى نصا ليزيد بن الأعور الشنى على لسان ابن الاعرابى مطلقه :

لما رايت محاميه اتسا مخدرين كسدت ان أجنا<sup>(٢)</sup>

وهو نص بلغت عدة أبياته ثلاثة وعشرين بيتا وهو من مشطور قافيته ثنائية، وتلك ظاهرة ملاحظة فى نصوص الالتزام التطوعى الواردة لدى ابن جنى فجلبها مشطور رجز ثنائى القافية .

فالقافية (أن نا) الواضح فيها الارتكاز على تضعيف العين، ومن ثم فاعتبار النون روبا يتصل بالنون الثنائية من الحرف المضعف والتطوع يكون قرين النون الأولى . وقد سبق أن أدركنا أن للتضعيف لصوت الروى لا يسلم إلى قدرة حين التطوع بالتشديد، وقد يبدو لى تصور خاص بالنون لأن حسابها الإيقاعى حين تأتى مضعفة فى الروى المطلق قد يساوى إحساسها فى حد القيد، لأن القول بالقافية .

---

(١) السابق.

(٢) لخصائص ٢/ ٢٤٤ .

ان - اجن - مين - اسن

يعطى مذاق نون واحدة أطلق حيزها الصوتى حتى كاد أن يغطى خفاء  
التشديد فيها ويعالنه .

ويعدد ابن جنى نماذج الالتزام بها هو يقول :

وقال آخر :

اليك اشكو مشيها تدافيا مشى المعجوز تتقل الأثفرا<sup>(١)</sup>

ويعلق على البيتين وهما من مشطور الرجز بأن الشاعر التزم "الفاء  
وليست بواجبة"<sup>(٢)</sup> لأن الياء روى والألف وصل، والألف الأولى تأسيس، وهى  
أمر تلتزم وجوبا فى حد القافية، أما الفاء فهى دخيل ولا مطلب فى التزام  
الدخيل اللهم إلا فى كونه حرفا صحيحا مكسور الحركة غالبا . فالنص على  
الفاء لدى الشاعر يعتبر التزاما تطوعيا .

والقافية هنا ثلاثية للمقاطع لأن بيتها الأول قافيته : ( ا د ف يا ص ح ح

/ص ح/ص ح ح) .

ومن نصوص الالتزام التطوعى ما قاله الشاعر :

كان فاما واللجم شاعيه حنوا غيظ ملس نواجيه<sup>(٣)</sup>

---

(١) الخصائص ٢/ ٢٤٤ .

(٢) السابق ٢ / ٢٤٨ .

(٣) السابق .

والقافية من كلمتي (شاحبه، واحيه)؛ وقد علق ابن جنى على هذه القافية قائلاً: "الترم الألف والحاء والياء وليست واحدة منهن لازمة - لأنه قد يجوز مع هذه القوافي نحو يحنوه ويقفوه وما كان مثله" (١) ومؤدى كلامه أن الهاء روي، ومن ثم فالباء والحاء والألف من قبيل الالتزام التطوعي وتلك قضية تحتاج إلى نظر؛ لأن اعتبار الهاء رويًا يقتضى اعتبار الصوت السابق ردفاً، ومن ثم يكون الالتزام التطوعي قرين الحاء والألف التي قبلها فقط .

وما أظن أن الالتزام يصبح من التطور فيما رواه عن لشاد أبي الحسن له من قول الشاعر :

أرفعن إذ يسأل الخفسي وأربعن      مشى حيث كان لم يفزعن  
ان تمنع اليوم نساء تمنعن

حيث يعلق ابن جنى على مشطور الرجز هنا في قوافيه ثلاثية المقاطع قائلاً: " فالترم العين وليست بواجبه" (٢) . غريب رفض هذا الالتزام فما أحسب أن شاعراً تدفعه قدرته أن يعتبر نون النسوة رويًا فهي من الأصوات التي يفضل وضعها في نطاق الوصل لا الروى .  
وفي قول الآخر :

يارب بكر بالردفسي واسج      اضطره الليل إلى عواسج  
عواسج كالعجز النواسج

---

(١) السابق ٢٤٩/٢ .

(٢) الخصائص ٢٤٩/٢ .

وهي أبيات من مشطور الرجز قلقيتها (واسج) والواجب التزامه فيها  
الوصل الممثل في لشباع اللجيم، والروى وهو اللجيم والتأسيس وهو الألف، أما  
التطوع فراجع إلى اللوا للواردة قبل التأسيس وخصوص حرف الدخيل الذي  
جاء سينا في كل الأبيات وقد وعى ابن جنى ذلك حين قال "التزم الواو والمسين  
وليست واحدة منهما يلزمه"<sup>(١)</sup>.

وفي هذا الإطار جاءت أبيات الشاعر وهي ليست من إيقاع الرجز أو  
السريع .

اعننى ساء الله من كان مره      يكولكمما ومن يحب إذ اكما  
ولو أن منظوراً وحباً أسلما      لنزع القذى لم يبربالي فذاكما

وعلى الأبيات يعلق ابن حنى قائلا "التزم الذال والكاف"<sup>(٢)</sup> أى أن للتطوع  
متصل بالذال التى قبل ألف التأسيس وبحرف الدخيل الذى جاء صوتاً معينا  
هو الكاف .

ويتابع ابن جنى أمر الالتزام موردا جملة أبيات من مشطور السريع  
موحيا أن سر الالتزام لا يرجع إلى قيم صوتية إيقاعية فحسب وإنما يرجع إلى  
قيم نحوية، أى إلى بناء تركيبى فقد أنشد الأصمعى لغيلان الربعى أبياتا  
مطلعا :

هل تعرف الدار بنف الجرعاء      بين رجل المثل وبين الميثاء  
كأنها بقيى كتاب الاملاء      غيرها بعدى مر الأنواء

(١) المصنف ٢/٢٤٩

(٢) السابق .

وهى أبيات بلغت عتتها فى الخصائص واحدا وخمسين بيتا قوافيها وحيدة المقطع فهى عاء، ناء، لاء، واء. الالتزام الصوتى فيها واجب للألف لأنها ردف، وللهزمة لأنها روى . فأين التطوع بما لا يلتزم هنا ؟ كيف توضع فى نطق لزوم ما لا يلتزم إذن ؟

يعلق ابن جنى على هذه الأبيات قائلا : "لطرد جميع قوافيها على جر مواضعها إلا بيتا واحدا وهو قوله : كلنهما لما رأها للراء"<sup>(١)</sup> .

فجر الموضع المستمر فى القافية هو مظهر الالتزام والتطوع، وتلك رؤية فى الالتزام تركيبية نحوية لا صوتية، فقد كان بإمكان الشاعر أن يطوع المواقع الإعرابية لكلمات القافية بين مرفوع ومنصوب ومجرور حيثما اتفق ولا خشية من ضياع الإيقاع، لأن الحركة الإعرابية تضعف فى حيز وقفة القافية . ولم يكن السكون وقتها مطلبا يتهرب من خلاله الشاعر خشية الإقواء كما يتصور وبخاصة فى البيت الوحيد الخارج عن نطاق موقع المجرور . لم يكن السكون بهذا الوصف، لأن وجوده مطلب إيقاعى فتمام وزن السريع به، لأن البيت ينتهى بمفعولات ساكنة التاء التى لا يسمح نظام السريع بتحريكها .

وهنا فقد حق لابن جنى أن يتصور لزوما جديدا يتمثل فى التزام تركيب نحوى معين تكون علاقات قوافيه بين الإضافة والجر بالحرف والجر بالتبعية . ولعل التبرير النحوى الذى أورده ابن جنى للقافية الوحيدة التى وردت فاعلا من حسباتها فاعلا مجرورا على اللفظ مرفوعا فى المعنى<sup>(٢)</sup> يثبت اهتمامه بوضع الالتزام النحوى مظهرا من مظاهر التطوع بما لا يلتزم وتلك نقطة مثيرة فى اللزوم علينا أن نقرأ دورها فى النص الشعرى لأن هامة القافية النحوية حين

(١) السابق ٢٥٣/٢ .

(٢) الخصائص ٢٥٤/٢ بتصرف .

تتجه للزوم نحوى جراً أو رفعاً أو نصبا توحى بأن تماسك تركيب البيت يركز على مدار القافية التى وإن كانت فى آخر المطاف إلا أن حركتها فى توجيه مسار البيت وقراءته حاجة واضحة .

وفى تعليقه حول هذا الالتزام خرج بعدد من الدلالات منها قوة الشاعر وعلو طبقته وعفويته وعدم افتعاله فيما جاء به يقول : "وأعلى من هذا أن مجيء هذا البيت فى هذه القصيدة مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته وأن ما وجد من تتالى قوافيها على جر مواضعها ليس شيئا سعى فيه، ولا أكره طبعه عيه، وإنما هو مذهب قاده إليه علو طبقته، وجوهر فصاحته" (١) .

ويتابع ابن جنى ذلك التصور الخاص بالالتزام التركيبى النحوى قائلا :  
" وعلى ذلك ما أنشدناه أبو بكر محمد بن على عن أبى اسحاق لعبيد من قوله :

يا خليلي أربعا واستخبرا المنزل الدارس من أهل الحلال  
مثل سق البرد عني بعك القطر مغناه وتأويب الشمال" (٢)  
وهى قصيدة بلغت ثمانية عشر بيتا آخر مصراع كل بيت منها منته كما يقول ابن جنى إلى لام تعريف " غير بيت واحد وهو قوله :  
ففتجنا الحارث الأعرج فى جطل كالليل خطار العوالى

---

(١) السابق ٢٥٥/٢ .

(٢) الخصائص .

فصار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها، وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما فى طبعه ولم يتجشم إلا ما فى نهضته ووسعه، من غير اغتصاب له ولا استكراه اجاءه إليه، إذ لو كان ذلك على خلاف ما حددناه وأنه إنما صنع للشعر صنعا، وقابله بها ترتيبا ووضعاء، لكان قمنا الا ينتقض ذلك كله بيت واحد يوهبه ويقدح فيه وهذا واضح<sup>(١)</sup>.

القافية من خلال تواليها لم يحدث فى إطارها الصوتى أى التزام تطورى  
فهى ثنائية على نحو :

لا لى ص ح ح، ص ح ح التزم فيها الرفع والروى والوصل للتراما واجبا . فأين الالتزام إذن؟ الالتزام هنا تصور جديد، هو التزام فى حد الشطر الأول - لا القافية - الذى يقف به الشاعر عند ال التعريفية فى كل الأبيات حيث أسلم المصراع الأول على الانتهاء بالأداة ال دون أن يفقد هذا الالتزام الداخلى إلا مرة واحدة ؟ الفقد هنا له مقصود فنى رأى فيه ابن جنى أن الشاعر تساند إلى طبعه فى قطع المصراع الأول بأل ولم يتجشم إلا ما فى نهضته من غير عنت أو استكراه .

ولعلنى احسب أن ليراد ابن جنى للبيت الفاقد للالتزام يوحى بعدم تقبله لذلك القطع المستمر للمصراع الأول فللتمس بالفقد دليلا على كسر حدة الرتبة والتكرار وما أدرى هل كان المنشد يقطع الشطر الأول، أو أن البيت كان ينشد كلمة واحدة دون مراعاة المصراع الأول؛ أى دون مراعاة تقطيع الكلمة للغوية بالوقوف على أل .

(١) السابق ٢٥٨/٢ .



مفهوم آخر للالتزام إذا ما أضيف إلى المفاهيم السابقة بأن فيه أن فكرة التطوع بما لا يلتزم كانت أكبر من أصوات اللقافية :

١- فقد بان فى التزام اصوات فى اللقافية .

٢- وبان فى التزام نحوى تركيبى و التزام صيغى صرفى .

٣- وبان فى التزام صيغى فى المصراع الأول .

أى أن الالتزام كان يخص شيئاً أوسع من حد الإيقاع الظاهرى إلى ما هو أشمل منه ولنقل الإيقاع الشعرى الذى يعتبر جزءاً من الإبداع .

لم تقف نماذج التطوع بما لا يلتزم عند ابن جنى فالقضية لديه كبيرة وتعدد النماذج احساس من ابن جنى للوصول بالقارئ إلى تصور شبه كامل لهذه الظاهرة . يقول ابن جنى : "وأما قول الآخر :

قد جعل النعماس يغرندينى      انفعه عسى ويسرندينسى

فلك فيه وجهان أن شئت جعلت رويه النون وهو الوجه وأن شئت الياء وليس بالوجه، وإن أنت جعلت النون هى للروى فقد التزم الشاعر فيها أربعة أحرف غير واجبة وهى الراء والنون والدال والياء . ألا ترى أنه يجوز معها يعطينى ويرضىينى ويدعونى ويغزونى . ألا ترى أنك إذا جعلت الياء هى الروى فقد زالت الياء أن تكون ردفاً لبعدها عن الروى نعم وكذلك لما كانت رويًا كانت الياء غير لازمة وهى الراء والنون والدال والياء والنون، لأن اللواو يجوز معها .. فى القولين جميعاً يغزونى ويدعونى<sup>(١)</sup> .

فى هذا البيت يتصور ابن جنى اللزوم على النحو الآتى :

---

(١) الخصص ٢٠٨/٢، ٢٠٩ .

(أ) لو كانت نون القافية "دبنى" هي الروى الأصوب في اعتبار ابن جنى يكون الشاعر التزم أربعة أحرف هي كل القافية، وهي في البيت الأول من مشطور الرجز (دبنى) من يغرندبنى، وفي الثاني (دبنى) أيضا من يسرندبنى .

والقافية هنا الياء التي تعتبر وصلا، والنون الروى والرفف وهو الياء السابقة على الروى والالتزام هنا واجب، ثم الدال التي لا مسمى لها قبل للرفف والتي يمثل التزامها تطوعا . والتزام ياء اللفف باق لأنه لو تحول لحيء بمماثلة في هذا الموقع وهو الولو، فالرفف اليائي يبادل بالواوى المماثل له في النوع . والمقابلة التي أوردتها دليلا على الالتزام الواجب يعرندبنى في مقابل يدعوني تثبت وقوع الولو موقع الياء وهما للمد وتثبت أن الصوت الذي مثل التزامه تطوعا لم يتحقق وروده في الكلمات المفترضة يغروني يدعوني .

(ب) لو كانت الياء المفترضة وصلا في التصور السابق هي الروى زاد حد الالتزام، حيث يكون المسمى من حروف القافية حرفا واحدا هو الروى والباقي في مقام القافية حروف التزامها من قبيل التطوع، فالياء قبل النون الأخيرة لن تصلح ردفا لعدم سبقها للورى مباشرة ولم يعهد تصور المد الواوى أو اليائي تأسيسا حتى نقول بأن النون دخيل؛ من أجل ذلك كان الالتزام الواجب في كلمتي يغرندبنى - يسرندبنى الياء فقط، أما ما يلتزم تطوعا فخمسة أصوات (الدال، النون، الدال، الياء، النون) وهذا التزم كثير فاق حد القافية التي جاءت ثنائية المقاطع ممثلة في (دبنى) ولعل هذه الكثرة في الالتزام غير التطوعى تجعل النون الأخيرة روبا سلم من كون الياء التي لم تألفها قدرة الشعراء روبا، وعلى هذا فالنون روبا يكون الالتزام التطوعى لحرفين فقط هما الدال الأولى والنون لا خمسة أحرف .

وفى نطق عرض نماذج الالتزام بين رغبة ابن جنى فى قبول القافية المطلقة أكثر من المقيدة .

يقول : " ومما يسأل عنه من هذا النحو قول النقي يزيد بن الحكم :

وكم منزل لولاي طحت كما هوى بها بلجرامه من قلة التبتى منه —

اللتزم الولو والياء فيها كلها<sup>(١)</sup> وعن هذا القول يجيب ابن جنى قائلا :

"والجواب أنها واوية لأمرين أحدهما أنك إذا جعلتها واوية كانت مطلقة، ولو جعلتها بائية كانت مقيدة، والشعر المطلق أضعاف المقيد، والحمل انما يكون على الأكثر لا على الأقل.

"والآخر أنه قد التزم الولو، فإن جعلت القصيدة واوية فقد التزم واجبا وإن جعلتها بائية فقد التزم غير واجب، واعتبرنا هذه وأحكامها ومقاييسها فإذا الملتزم أكثره واجب وأقله غير واجب والحمل على الأكثر دون الأقل<sup>(٢)</sup>.

قافية بيت النقي ثلاثية المقاطع وعى (من. هـ . وى) وفى إطلاق هذه القافية فإن الروى هو للولو، والياء وصل، وعلى هذا فالالتزام هنا واجب لأنه فى خصوص الروى والوصل، ولأن المطلق أكثر ورودا، ومن ثم قبولاً فى عرف القافية .

أين التطوع إذن؟ للتطوع بتقييد القافية بناء على تصور الروى هو الياء وأن الياء مقيدة، ومن هنا تكون الولو السابقة فى القصيدة للتراما تطوعيا، ولا صحة فى حسابنا لكونها رنفا لأن الردف لا يكون حرفا صحيحا والولو المتحركة حرف صحيح؛ وعلى هذا فقد جاء التطوع قرين التقيد، والتقييد يمثل

---

(١) الخصائص ٢/٢٥٩ .

(٢) الخصائص .

قلة ورود. فهل يقبل الالتزام مع الورد للكثير أو مع القليل؟ مطلب الالتزام التطوعى جاء مع القلة أى مع التقييد، ولأن الالتزام قرين القلة فقد حاول ابن جنى تبريره بإثارته هذا الحوال :

"فإن قلت : فإن هذه القلة أنجز من الكثرة، ألا ترى أنها دالة على قوة المشاعر وإذا كانت أنبه وأشرف كان الأخذ يجب أن يكون بها، ولم يحسن العول عنها مع القدرة عليها . وكما أن الحمل على الأكثر، فكذلك يجب أن يكون للحمل على الأقوى أولى من الحمل على الأدنى"<sup>(١)</sup> .

ما الدلالات التى يرمى إليها النص السابق؟ فى حسابى قبل أن نتعرف على هذه الدلالات أن ابن جنى قد تصور قيذا للياء لا يتصور فمعنى القيد أننا أمام مقطع مغلق بإمكانه أن يسلم إلى إشباع قلو قلنا، "كتب" مثلا لكانت الباء مقيدة بالإمكان أن تشبع بالفتح فتصير "كتبا" وتحول بذلك إلى إطلاق . أما الياء التى تصورت مقيدة فلا إشباع لها لأنها فى الأصل إشباع، فالمقطع النهائى معها يعتبر مقطعا مفتوحا أى مقطعا مطلقا، ومن ثم ففرض القيد لها غير مقبول ويكون استنتاج ابن جنى فى ظنى لا أساس له .

نعود إلى ما دل عليه حديث ابن جنى السابق وقد دل حديثه على تصورين من خلال قانونين :

(أ) قبلت لولو رويا لكون الإطلاق أكثر من التقييد والحمل على الأكثر دون الأقل .

---

(١) السليق ٢/٢٥٩.

ب) فرضت الياء بإرادة التطوع بما لا يلتزم في نظر ابن جنى وإن كانت الأكل، لأن فيها دلالة على قوة الشاعر والقلة هنا أفخر من الكثرة لما فيها من دلالة اقتدار على منة الشاعر وقوته. ومن هنا كان قانون القلة اللغوية مستندا إلى الالتزام التطوعي أقوى من الكثرة .

هذا الفرض يصل بنا إلى فهم أن تصرف الشاعر لو فارق كثرة الاستخدام ما مثل شيئا مرفوضا فقد تأكدت للقلة من خلال تصرف إيقاعي، ويصل بنا إلى أن ورود المقيد يدل على قوة الشاعر. وهذا إحساس فيما أظن يرومه الشعراء ويستعنبه المبدعون وفيه — في تصوري — كسر لرتابه القافية من خلال استخدام المطلق الذي يسلم إلى شيوع لا إلى خصوصية .

ولأن المقيد لا يقدر عليه كل شاعر فقد دخل في لزوم ما لا يلتزم أمر الحركة قبل الروى فالتزامها تطوع وهذا واضح من قوله : "وقد التزم الحجاج في رائيته :

فد جبر الدين الإله فجبر .

وذلك أنه التزم الفتحة قبل رويها البتة. ولعمري أن هذا مشروط في القوافي غير أنك قلما تجد قافية إلا ولدت الحركات قبل رويها مختلفة، وأنما الممتحسن من هذه الرائية سلامتها مما لا يكاد يسلم منه غيرها<sup>(١)</sup> .

ففي تصور ابن جنى أن التزام حركة ما قبل الروى المقيد يمثل لزوم رويها. ويفرق ابن جنى بين قافيتين، مقيدة لم يظهر قبلها تأسيس وفيها يكون اختلاف حركة ما قبل الروى قبيحا. وقد تأكدت الكراهية حين جعل ابن جنى

---

(١) الخصائص ٢ / ٤٦٠.

هذا الاختلاف فى حركة ما قبل الروى المؤسس شبيها بالاختلاف للوارد مع الروى المطلق .

يقول ابن جنى ألا ترى أنه يقبح اختلاف الإشباع إذا كان الروى مطلقا، نحو قوله : فالقوارغ مع قوله فالتدافع. فما ظنك إذا كان الروى مقيدا<sup>(١)</sup>.

هذا التصور لدى ابن جنى صوتى، إذا ما فككنا أمره قلنا أن التقيد مع كلمتى : التدافع والقوارغ يشكلهما كيفيا على النحو الآتى :

دافع؟ daa fu? فى مقابل وارع waa ri? وفى تصورى أن الوقوف على الروى إذ هب بحقه الصوتى وأظهر أمر ما قبله وأعنى حركة الدخيل التى بان أنها ضمة فى الكلمة الأولى وكسرة فى الثانية وأضحى هذا التخالف شبيها بالأهواء .

أما اختلاف حركة الدخيل مع المؤسس الذى أطلق رويه فتصوره على النحو التالى :

دافع daa fy fuu فى مقابل وارع waa ri fuu والصوت الذى أخذ بحكم النغمة فقل من شأو اختلاف ما قبله هو الوصل الممثل فى واو المد الأخيرة، وهو وصل ملتزم لا حلاف فيه، ومن ثم كانت المخالفة فى المطلق ليست بالقبح الموجود مع المقيد، وهذا ما جعل ابن جنى يطلب فى المؤسس المقيد التزام حركة دخيله أقوى من المطلق "فما ظنك إذا كان الروى مقيدا" .

ومن تصور لزوم ما لا يلتزم وإبراك حق تاء التثنية فى هذا اللزوم يقول ابن جنى :

"وقد قال هيمان ابن قحافة :

---

(١) السليق ٢ / ٢٦١ وفى هذا يقول ابن جنى: "وقد أحكمنا هذا فى كتابنا للمعرب فى شرح قوالى ابن الحصن" .

لما رأتني أم عمرو صَنَعَتْ      قَسَدَ بِلَتْ بِي نَرَاةً فَالْحَفَتْ  
وهلما كَتَبَهَا قَدِ انْتَفَتْ      وتعالجت الأَحْشَاءُ احْتَنَفَتْ

وهي تسعة وثلاثون بيتاً، التزم في جميعها الفاء، وليست واجبة وإن كانت قريبة من صورة الوجوب. وذلك أن هذه التاء في الفعل إذا صارت إلى اسم صارت في الوقف هاء في قولك صادقة وملحفة وملحنقة، فإذا صارت هاء لم يكن الروي إلا ما قبلها، فكانها لما سقط حكمها مع الاسم من ذلك الفعل صارت في الفعل نفسه قريبة من ذلك الحكم، وهذا الموضع لقطرب وهو جيد<sup>(١)</sup>.

تصور ابن جنى للزوم في أبيات هميان مبني على التزام الفاء والتاء التي للتأنيث في القافية ويبدو أن التطوع لم يتحقق في تصور ابن جنى، لأنه قال من شأو مجئ تاء التأنيث رويًا، إذ إنه سوى بينها وبين هاء التأنيث في التصور ومن المدرك أن هاء للتأنيث وصل لا روي، وهذا المراد قال به قطرب وحكم بجودته ابن جنى.

وهذا رأى صائب لأن اقتدار الشاعر على التصرف في حدود تاء التأنيث لا ينبئ عن قدرة الشاعر في الانتقاء والاختيار، فما أسهل ورود تاء التأنيث رويًا حيث بإمكان الأفعال الماضية أن تأتي قافية ويثبت فيها التصاق التاء أيًا ما كانت لام هذه الأفعال عينا سينا باء لاما ... إلخ.

متابعة لذلك وتأكيدا يحكم ابن جنى على تائية كثير التي لزمتم اللام والتاء معطياً إحساساً بوجوب الالتزام لا التطوع، لأن التاء من التأنيث. وحول هذه التائية يرد هامش في الخصائص يقول في الخزانة ٢ / ٣٧٨ حديث عن هذه

(١) الخصائص ٢٦١ وقد نسي ابن جنى لتمثيل بمنطقة وكان على المحقق أن يشير إلى ذلك.

الثانية يقول : "وللتزم. ما يلزم الشاعر وذلك اللام قبل حرف الروى - اقتدارا  
فى الكلام وقوة فى الصناعة. وما خرم ذلك إلا فى بيت واحد هو :

فما اتصفت النماء فبغضت إلى وأما بالقول فضئت<sup>(١)</sup>

وهذا تعليق يوافق مرأنا فى عدم الاستئناس بالالتزام التطوعى فى هذه  
القصيدة اللامية الثانية .

ومن قبيل الالتزام التطوعى الذى لا يجزم به التزام اللام المشددة والياء  
التي لا مد كما فى قول منظور ابن مرشد الأمدى :

من لى من هجران ليلى من لى والحبل من حبالها المنحـلـ

وفيهما يقول ابن جنى : "لزم اللام المشددة إلى آخرها"<sup>(٢)</sup> وكأنى جنى  
يرى فى الالتزام القائم هنا وجوبا لا تطوعا، ففوة الصناعة وشرف الصياغة لا  
يعجزهما تضعيف روى ما .

عدم عد هذه الأصوات من قبيل الالتزام التطوعى جعل ابن جنى يقف  
أمام المحنثين من الشعراء ناظرا إلى التزامهم بمنظور ينبى على عدة أمور :

١- أن هؤلاء المحنثين أقرب إلى هذه الظاهرة وهى ظاهرة للترام ما لا  
يلزم .

---

(١) القصيدة مظلما :

من لى من هجران ليلى من لى والحبل من حبالها المنحـلـ

(٢) المختصص .



٢- رحب التطوع لديهم، لأن وادى الشعر وصنعتة يملكون باعه والاقتدار عليه .

٣- أن التأتى والتريث وعدم الارتجال وعدم الاستكراه أمور تحكم عطاء الشعر عندهم.

ومن هنا كان وعيهم بالالتزام مدركا؛ لأنهم حصاد ثقافة يكتبون الشعر للشعر. يقول ابن جنى : "وفى المحدثين من يسلك هذا الطريق، وينبغي أن يكونوا إليه أقرب وبه أحجى، إذ كانوا فى صناعة الشعر أرحب ذراعا، وأوسع خناقا، لأنهم فيه متأتون وعليه متلومون وليسوا بمرتجلية ولا مستكرهين فيه". فهو يضع المولدين فى سلك من يملكون القدرة على الالتزام وإدراك مداه لامتلاكهم صناعة الشعر أكثر من سابقهم، ويأتى بابن الرومى ممثلا لهؤلاء المولدين حيث يستعرض جملة من نماذج دليلا على ذلك "وقد كان ابن الرومى رام ذلك لسعة حفظه وشدة مأخذة.. فمن ذلك رأيته فى وصف العنب.. وكذلك ثانيته أترفها.. التزم فيها الفتحة قبل الميم على حد رائية العجاج"<sup>(١)</sup>.

ويبدو أن باع المولدين فى التصرف قد فلق حدود القافية واتصل بالطول المعهود فى الوزن الشعرى، مما دعا ابن جنى أن ينظر إليه نظرة خاصة. يقول : "وأشددنى مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين"<sup>(٢)</sup> فى مثله، غير أنه عندى أنا قواف منسوقة غير محشوة فى معنى قول سليم الخاسر : موسى القمر — حيث بكر — ثم اتهمر

(١) الخصائص ٢ / ٢٦٢ وفى تعبير ابن جنى "وقد كان ابن الرومى رام" مجسدة لطيفة من الممكن أن تخرج من تصورهما اللغزى إلى إدراك الفايوت فى تسمية (الرومى) .

(٢) فى حاشية الخصائص رقم (٥) يقول المحقق الفاضل "والزجاج لا يلى تسمية هذا شعرا ويجعله الأفضى والخال وغيرهما سجا".

وقول الآخر : طيف ألم - بذى سلم - يسرى العتم - بين الخيم - جاء بقم

وقول الآخر : قالت حيل - شؤم الغزل - هذا الرجل - حين احتفل -

أهدى بصل

والقوافي المنسوقة التي اتشدنيها صاحبنا هذا ميمية في وزن قوله :

طيف ألم، لا يحضرني الآن حفظها، غير أنه للترم فيها الفتحة البتة إلا قافية واحدة وهو قوله فأسلم ودم ورأيته قلنا لا اضطراره إلى مخالفة بقية القوافي بها، فقلت له لا عليك فلك أن تقول : فاسلم ودم أمر من قوله دام يدام، وهى لغة، قال:

يلى لا غرو ولا ملاما      فى الحب إن الحب لن يداما

فسر بذلك وقال :

أسير بها إلى بلدى<sup>(١)</sup>.

فى النص السابق ظاهرة إيقاعية تعتمد على التفعيلة أساساً لتكوين بيت من الرجز وهو أساس يتركنا بوحدة التفعيلة فى الشعر الحر. وقد وقف ابن جنى وقفة تحدثت فيها هذه الدلالات :

١- لم يعترف به شعرا ولعل ذلك واضح من قوله : أنشدنى بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا. فالتسمية لدى للمنشد غيرها عند ابن جنى والتعبير بكلمة شيء منكورة يوحى برفض ابن جنى لهذا اللقالب .

---

(١) الفصل ٢ / ٢٦٤.

٢- فى رأيه أن السابق جملة منسوقة فهو مقرب له إلى وادى النثر إذ هو من باب السجع، أى أن المنطوق مجرد جمل منسوقة تسمير على وثيرة واحدة وهى مقفاة .

٣- مع عدم قابلية لهذا النسق فقد تصور الالتزام فى القوافى مرتبطا بحركة ما قبل الروى المقيد التى خرجت فى ميمية سابقة إلى الضم مع أن الحركة مفتوحة .

٤- أحس الشاعر الذى لم يلتزم بحركة ما قبل الروى بقلق التغيير، وقد جاءه ابن جنى بحل حيث فتش له عن مبرر لتحويل دم بضم الدال إلى دم بفتحها. وكم كانت سعادة الشاعر كبيرة بتدبير ابن جنى! وقفة فيها دلالة مشاركة الناقد أو اللغوى الشاعر فى العمل الإبداعى وبخاصة فى جانبه الشكلى .

الترام جديد خرج عن نطاق القافية يرتكز على تكرار تفعيلة بجوار الترام ما قبل الروى المقيد، وبه يكون ابن جنى قد أخلص الحديث ووفاه حول التطوع الوارد فى إيقاع الشعر وقد آن لابن جنى أن يعلق على هذه الالتزامات قائلا :

"أكثر هذه الالتزامات فى الشعر، لأنه يحذر على نفسه ما يبيحه الصنعة إياه إدلالا وتغصنفا واقتدارا وتعاليا، وهو كثير وفيما أوردناه كاف<sup>(١)</sup> .

وهكذا كان فهم التطوع بما لا يلتزم واسع للمدى حيث اتصل بحروف القافية تارة وبالترام الموقع الإعرابى والصيغة الصرفية وتصور علاقة الشطرين واحتمال تصور الالتزام للتفعيلية تارة أخرى .

---

(١) الخصائص ٢ / ٢٦٤.

وهكذا ينهى ابن جنى فى خصائصه حديثا إيقاعيا شاملا يكاد يكون منهجا كاملا لديه .

وحين أثر البحث الارتكاز على الخصائص وحده فقد كان يعنى ثراء هذا الكتاب وغناه فى التلليل على قيم الإبداع فى العمل الشعرى، ولم يك غريبا أن يكون الخصائص رغم كونه كتابا من كتب ابن جنى لسان حال يحكى ابن جنى كاملا غير منقوص .

**حركة الصورة وسرعة الإيقاع**  
**في قصيدة " هو والحسناء "**



في رحاب عصر نعيشه كسرت فيه طاقة الخيال، وغابت عنه أطراف  
ليل تحركت في ظلامه الأحلام ؛ ذاك الظلام للغامض الذي لم يكشف مستوره  
وقتها ضوء صناعي أو نور .

في ظل عصرنا هذا نحسب أن ما كان يصوغه الشاعر المبدع وما  
تشكله قريحته من خيال يهزمه جهاز مرئي يستخدم في صورته لغات جديدة،  
حيث تتحول الكلمة إلى نبض حي وتشكيل وموقع وزمان، وتتطق شاشته بجمال  
فتاة فاقت قدرتها بإمكاناته كل خيال فأضحى ما تراه العين أشمل وأقدر مما  
يتصوره الخيال، وأضحت عيون المها التي كانت بين الرصافة والجسر والتي  
كانت تجلب هوى شاعرها من حيث يدري ولا يدري، من حيث يشعر ولا يشعر  
محدودة الأبعاد والأركان، وأضحت تلك العيون التي انتشى بها شاعرها وانتشى  
معه المتلقي متخيلا حدودها بمنطق رغبته وحبه وأحلامه، بواقعه وخياله - في  
ظل هذا الجهاز المرئي شيئا واضحا ولو كان مد ليصارها حديدا مترامى  
الأطراف .

في ظل هذا الموقع الذي يأخذ المتلقي من وجوده المعاصر مرتدا به إلى  
زمن بعيد، حيث المكان غير المكان والناس غير الناس يكون للعجب مجال  
واللغزابة موطن حين نجيب عن سؤال كيف ساقو إحساسنا إحساس المنخل  
وتحرك وقعنا تحرك إيقاعه ! للبحث عن هذه المساوقة بين عصرين حديث نبذاه  
بإبداع شاعر جاهل قديم في بحث من الممكن أن نضع له عنوانا معاصرا، أي  
نجعله في ثوب المحدود ؛ حيث كانت الأمور كما قلت فيما مضى بغير حدود

فنقول : هو والحساء، والضمير يرتد إلى شاعر جاهلي نقرأه الآن هو " المنخل اليشكري " .

يقول المنخل ونحن ننصت إليه غير ضائقين بعلميته فدلا لتها من دلالة أحداثها وقيمها وصنيعها لا من تشكيل حروفها ووقع أصواتها :

إن كنت عافلتني هـيـرى	نحو العراق ولا تحـورى
لا تسألني عن جل مـلـسى	وانظري كرمي وخيرمـسى
وفوارس كالوار حـر النار	أحلاس الذكـور
شدوا دوابر بيضهم	في كل محكمة القـبور
واستألموا وتلبـوا	إن التلبـوا للمغـور
وعلى الجيد المضمـرات	فوارس مثل الصقـور
يخرجن من خلل القـرار	يجفن بالنعـم الكـور
أقررت عيني من أولنـك	والفوالجـح بالعـور
وإذا الرياح تتلوحـت	بجوانب البيت الكـور
ألفيتني هـش اليدـين	يمري قـحـي أو شجـير
ولقد دخلت على الفتـاة	الخدر في اليوم المطـور
الكاعب الحساء ترفـل	في النقص وفي الحرـور
فدفعتها قدالـمـت	مشى القطاة إلى الخـور
ولثمتها فتتفـسـت	كتفـس الطـبي الغـور
فكنت وقالت يا منـل	ما بجمك من قـرور
ما شفا جسمي غير حبـك	فأهـني عـني وسـور



وأحبها وتحبني	ويحب نافتها بعري
ونقد شريت من المداممة	بالصغير والكبير
فإذا انتشيت فإني	رب الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإني	رب الشوية والبعير
يا هند من لميتم	يا هند للعالي الأسير
يعقن مثل أسود	التنوم لم تعف بسور

في ركب هذا النص السابق يسأل القارئ المعاصر عن غربة ندرة من الألفاظ لو أدركها أدرك معها سياق النص، فهو باحث عن كنه دلالة "أحلاس الذكور" ليعلم أن المقصود بها فرسان الخيل الملازمون لظهورها، وعن كنه كلمه "استلأموا" ليدرك أنها تعنى لبس الدروع وعن كنه كلمة "تلببوا" ليدرك أن مرادها تخرموا، وليس ببعيد أن يسأل عن مراد "يجفن" ليدرك أنها تساوى يسرعن، وأن المقصود بالرياح التي تتناوح أى التي تهب من كل ناحية واتجاه . وقد يتلبث في الطريق ليعلم أن "الخورنق والسدير" من خلال موروث ثقافي تاريخي قصران لملوك الفرس عجيبان كوفئ بانيهما بالقتل حتى لا يفكر في بناء مثيل لهما، وقد يقف القارئ أمام السك اللغوي الذي عبر عنه الشاعر بلازمة "الصغير والكبير" ليدرك أن المقصود بهما عملتا المال التي تتراوح بين الصغير والكبر وهما الدرهم والدينار وقتها، وقد يركز على ثوب فتاته التي رفلت به ليدرك أن "الديمق" هو الحرير الأبيض، يبحث القارئ عن هذا لعله يجزع من بعض اتساخ له من خلال مدافعة الشاعر للفتاة إلى الغدير .

إذا استقامت للقارئ دلالة بعض المفردات بان له الطريق في إطار فهم النص وفهم علاقته ومعاشه تجربة الشاعر الجاهلي سهلا واضحا ميسورا .

**الشاعر صاحب النص :**

أماناً عمل شعري سهل المأخذ واضح المعالم رغم غريبته الزمنية عن عصرنا وبعد الشقة بيننا وبينه، نحن أمام نص كتبه شاعر مبدع بإمكانه أن يكون فناناً شاملاً معاصراً أدرك في عطاءه دور الحركة للفنية في الأعمال المصورة بالكاميرا، فالنص برشاقة وسرعة حركة يرسم وينسج صورة فنية تتأزر فيها الطبيعة بأشياءها، خلل الغبار والرياح والمطر والخدر والغدير، والخيول المضمرات والفوارس اللاتي مثل الصقور، والقطاة والفتاة الجميلة والظلي اللاهث بعد مطاردة . تتأزر الطبيعة لصالح طرفين " شاعرنا الفارس المغامر الكريم وفتاته الوجلي " أو بمعنى أشمل لصالح شيتين للواقع والخيال، والحقيقة والوهم، العيب والجد، السطوة والضعف، الرفعة والضععة، العدم واليسر، اليقظة والانتشاء ؛ فالطبيعة في كل ما سبق هي " الكادر " الذي يحقق للتأثر بين هذه الأشياء .

أى عمل هذا الذى يفصح عن نفسه ؟ لمن هو ؟ والى من ؟

إنه لم يتم عان، لاه عابث لفرط عقد المال من بين أصابعه كما يقول لفرط كرمه وامتداد خيره، وكما يضيف القارئ - من استبطان نصه - للهوه وعيئه، إنه لفارس يستدعى محبوبته في ختام إيداعه، أى في قمة أرقه وتوتره وهو بين اللحم واليقظة قتلاً :

يا هند من لغتيهم      يا هند للعاني الأسير

نحن أُمم فتاة تسمى " هند " تقرب وتكون أحياناً من الشاعر، وتبعد وتبتأى أحياناً ؛ ومن هنا كانت الاستغالة بها ومنها مؤشراً يوحى بأنها أرق

للشاعر وهمه ومطمحه . ترى لكأنت هند بحسنها وجسدها للرغبة والمطلب أم  
كان تحقيق الغايات لديه الهدف والمرام !

دعونا نفقش عن أسرار الداعى والمدعو، المستغيث والمغيث .

إن للداعى شاعر جاهلى لم تغب صورته أمام منابر الأيام وصروف  
الزمن . نقول المصادر الأدبية عنه بأنه المنخل بن مسعود بن عمر بن ربيعة  
بن عمرو اليشكري، وبأن نصه مودع مؤتمن عليه في ديوان " الحماسة " لأبي  
تمام، وبأن للشارح والراصد الأول لحركة مفرداته هو الخطيب التبريزى .  
ويقول ابن قتيبة عنه في كتابة " الشعر والشعراء بأنه كان شاعرا جاهليا قديما،  
وأنه كان صاحب قصة مشهورة مع هند أخت " عمرو بن هند " وهو عمرو  
الذى يحدثه شاعر المعلقة الحارث بن حلزة مخاطبا إياه في معلقته قائلا له :

بأى مشينة عمرو بن هند ...

وتؤكد القصة كيف كان المنخل يشبب بهند هذه، وهى عمة النعمان بن  
المنذر، والتشبب في حق نساء الملوك والأمراء والعبالة خطير ينحرف عن  
العرف والمألوف فكيف به إذا تلمذى في التشبيب بها وطغى وترك العمة ليتهم  
في امرأة للنعمان نفسه وكانت سيئة الخلق اتهمت في المنخل وانجبت منه، وقد  
كان يخلو بها في غيبة للنعمان إلى أن اكتشف أمره فقتل !

هكذا يسرع الإيقاع بالرجل فالحياة معه قافزة، فما أسرع الموت عقب  
الانتشاء، والفقر بعد الغنى والخضوع المتوله بعد التفرّد والكبرياء . هكذا تنقز  
قصة الشاعر فى حينها كما تنقز ألمانا الآن لاهثة مسرعة .

إنها قصة حياة مشهورة مؤكدة نخرج منها ومن نص صاحبها بأننا أمام  
ملاحح لشاعر زمانه العصر الجاهلي، مكانه على مقربة من مواقع المنادرة، أى

من موقع بين بين فلا هو قد اتخذ من البداية عمقا ولا من الحاضرة متنفسا وأرضا، يقال عنه بأنه جميل المنظر صاحب لهو وعبث أخذت المرأة منه نصيبا كبيرا وقد أسلمه ذلك إلى نهاية مأساوية خليفة بأن تجعل منه رمزا لموقف واتجاه .

هذا هو المنخل الذى كانت نهايته في الطريق إلى " هند " ؛ ولو كانت " هند " شبيهة " صنعاء " كان الطريق إليها محتوما وإن طال السفر، بيد أنه طريق غريب من حقا أن نسأل عنه، هل كان قبل نهايته موحشا مقفرا ترتعد فيه أوصال الشاعر وترتجف في مسالكه للوعرة جنباته ؟ أو أن المسلك كان رحبا مسعدا، والطاقة كاملة والقدرة واعدة، ولم أطراف الزمان والمكان والأشياء في رؤية الشاعر حاصل موجود ؟ لعل مكثا أمام النص المنقول الآتى من التاريخ يحكى لنا بوضوح كيف كان الطريق وكيف كانت الغاية ؟

في تتبع هذه الأسئلة تبدو للباحث أمور .

### بيان الفارس العاشق :

ترى أعيننا في هذا النص شاعرا فارسا يمثل شخصية العربي الثرى المتترف الذى ساعته ساعتان، ساعة قتال وكروفر كما توحى بذلك الأبيات الأولى، ففي حركتها لحظات الفارس المتأهب لاحتحام الغبار، وامتطاء الجياد المضمرات بطاقة تسلوى النار، وبساعة متعة وافتشاء يصل مجونها إلى حد لاحتحام المستور المكنون في جراءة من يعلم أن الفتاة الخدر مهما كانت منعته لا تستعصى عليه كما تريد الأبيات الأخيرة . مثل هذه الشخصية اللاهية تستدعى إلينا من موروثنا وسيلق شعرنا مرأ القيس ؛ ابن بينته الذى خلط الجذ باللهو والوغى بالخمير والذى أصبح يوما خمرا وغده أمرا إذا ما ادلهم لديه الخطب . ولا تستدعى المخالف للفارس عنقرة العبيبي ابن ذلك للزمن أيضا الذى كان

بأسه ممترما بعطش وجده العف الرقيق، فقد كانت فروسيته عشقا وتحناؤا،  
واللحظة لديه لحظة مركبة لا اثنتان ويومه يوم واحد لا يومان، ففي الزمن  
الواحد رأينا جبروت المقاتل ولهفة العاشق حين قال :

ولقد نكرتكم والرماح نواهل منى ويبض الحمر تقطرم منى  
فوبت تقبيل السيوف لأنهما لمعت كبارق ثغرك المبتسم

هل كان الزمان وقتها زمان الفارس، والعصر عصر القوة والحب معا ؟  
أين نحن من هذا الأوان!

إن قبولاً معاصراً وإلفاً محموداً لما يدور في هذا الزمان يعتبران دليلاً  
على ظلماً الملتقى إلى شئ من روح هذا العصر والرغبة في عودته، عودة أمثال  
هؤلاء للفوارس في هذا الزمن المصنوع الذي تعرى فيه الإنسان وتواري وراء  
قناع المذهب والمنفعة والآلة، شاعرنا المنخل لا يعرف له ند أو نظير ولا  
يجاريه في الوغى مجر، ولا يشق له في الهيجاء والحب غبار، شاعرنا بإمكانه  
أن يخاطب الناس قاتلاً :

إن كان هناك شك في قدرتي وطاقتي وشجاعتي وقلة موردي ومالي  
وحيلتي - وهذا لن يكون - فتوجهي يا لائمتي وعانلتي صوب العراق غير  
سائلة عني، عن كرمي وخيري، وإلا فأنت لست بصاحبه لي، وإذا كان الشك  
قائماً في التصور فكوني في مجرد طاقتي وقدرتي فالشك معي ليس له مجال .

لن يشك في رجل من فوارس واحدكم كالنار، رجل ملازم متن فرسه  
ملازمة الأبد مرتدياً زى الحرب متسلحاً بعذتها، رجل من قوم إذا ما تأهبوا  
للإغارة خرجوا لها وانتفضوا يشقون الغبار من على متون خيل مضمرات  
متجربات خلقت وأصحابها للقتال سرعة وقوة، كرا وفرا .

وقد يسري في خيال المتلقي المعاصر الذى يتتبع بأس هذا الرجل أنه مخلوق للقتال وحده، ومن ثم فقد جفت ينابيع الوجد في قلبه، وهذا أمر غير جدير بالمنخل الفارس فالحب لديه قرين البأس وصنوه، والغزل والبأس وجهان في بيئته البدوية المكشوفة لعملة واحدة لا زيف فيها .

شاعرنا المنخل في هذا النص أطلق طاقة وجدده وشوقه كى تكون معادلا لبأسه وفروسيته ليتابع من خلال رحلته علاقة حب مركبة عبر عنها المكان والزمان والإحساس، علاقة وصفية وجدانية قل نظيرها في الأدب عربية وغير عربية .

فالفاتاة في خدرها المكنون الذى من شأنه أن يقوم بسترها يمر عليها شاعرنا ذو البأس في يوم ممطر يختبئ فيه القوم غب المطر فتبقى الطبيعة وحيدة خالية دون ناس، اللهم إلا الشاعر والفاتاة ويعيريهما هذه الفاتاة يخرجها المنخل من مكنونها دافعا إياها إلى حضن الغدير محاولا تقبيلها، فترتعث له رافضة في خجل مسلمة دون وعى وجهها لقبلة تحيل برودة الكون الممطر البارد إلى وهج من حر النار .

هنا في هذه اللحظة تختلط الحدود والأشياء، يلتحم الشاعر بالطبيعة، يلتقي المطر بالغدير كما يلتقى المنخل بفاتاته، هنا تصبح الطبيعة جزءا من النفس والنفس جزءا من الطبيعة ويمتحيل الكون إلى شئ واحد، ويكتمل أمر الصورة الفنية أو الكادر الفنى لتتأزر علاقة الحب في الوجود بعلاقة أخرى فريدة تؤكد هذه الوحدة وذلك الامتزاج حيث تصبح الناقة وهى حيوان فى ظل طرف آخر من خلال حب وتحنان، هذا الطرف الآخر هو بعبير الشاعر .

هنا فى هذا الكون وهذه اللحظة يبين أن النماء والإخصاب قوامهما التضاد وتلاقي المتناقضين . المطر والغدير، والرجل والأنثى، والناقة والبعير .

## حركة الصورة وسرعة إيقاعها :

لا يمكن لهذا النص أن يكون من وادي الموت، لأنه يفيض حركة ونبضا وسرعة إيقاع ويشكل من مكونات كلها حياة، فالسير نحو العراق دون عروج أو تحول حركة، والإغارة والاستلام والتلبب وعدو المضمرات حركة، وأوار حر النار التي تخترق الهواء تلمع وتحرق حركة، وتناوح الرياح التي تئن حول البيت الكسير وسقوط الأمطار التي لا تهدأ حركة، وتعرّ الفتاة في ثوبها المرقل ودفعها إلى الغدير ولثمها، ودنوها بعد تباعد حركة، والتصاق حرارة بحرارة وجسد بجسد والتنفس المتقطع وصرخة النداء والاستغاثة حركة .

مثل هذا النص يرى للصورة الشعرية ليست ثابتة جامدة محدودة الأفق ويقوم بتكثيفها وصوغها في مساحة عريضة ورؤية ممتدة، ومع سيطرة هذه الصورة المتحركة أحسب أن ميلا لها ولأمثالها في الشعر العربي الآن بموجب سطوة العصر يكون أكبر من قبول غيرها . فميل المتلقي بوقع حياتنا للمتحرك أكثر من ميله للجامد الثابت، لقد برعت صورة فنية قام بها شاعر عباسي رصد فيها منظر الهلال في السماء ؛ هذا الشاعر هو ابن المعتز الذي أبدع حين شكل هذه الصورة مع بطء الحركة فيها حين قال :

انظر إليه كزورق من فضة      قد اثقلتته حمولة من غير

وبراعة هذه الصورة تجعل للفنان التشكيلي قادرا على بسط مسيطرته ونوقه عليها، إذ بإمكانه أن يرسمها رسما غير منقوص فمسطح الورقة مع جملة ألوان محدودة تحوى الأزرق والأحمر والأبيض والأسود تجعل هذا الفنان قادرا على تسجيل ما رامه ابن المعتز في سبك صورته وكلماته ؛ أي تجعله قادرا على تحويل للكلمات غير المحدودة في عطاء لغتها إلى شيء محدود .

براعة للصورة السابقة أظن أنها نقل براعة عن صورة أخرى أكثر منها حركة وانطلاقاً وأبعد عن منطق الثابت المحدود، وهي صورة لا يقدر الفنان التشكيلي المعاصر على أن يلم بأطرافها ؛ لأن قدرته تقف عند إدراك الجزء المحدود منها دون استيعاب المساحة للنفسية والحسية فيها، وهي صورة الشريف الرضي الشاعر العباسي أيضاً الذي يصف مرور الراكب على ديار الصبا والأحبة وقد أهلكتها عوادي الدهر وصروف الزمان، تلك الصورة التي يقول فيها :

ولقد مررت على ديارهم      وظلونها ليد البلى نهب  
وتلفتت عني فما خفيت      عني الطلوع تلت القلب

في هذه الصورة المتحركة تمتد مكونات المكان الثابت وتحرك مكونات النفس، وتتعدد مدارك النظر في العين، فالمكان الذي أهلكته العوادي وأحاله الزمن إلى لطلال تحوله حركة الراكب المرتحل السائر ونظرة العين المتعلقة به الموصولة معه بحبات القلب والوجدان شيئاً مركباً متحركاً، وفي هذه الصورة المركبة تقف قدرة الفنان التشكيلي وتعجز الألوان عن أن تسعفه فما عصاه أن يصور؟

حركة الراكب المرتحل قبل الوصول إلى الطلل ؟ أو أثناء رؤيته والوصول قبيلته ؟ أو الابتعاد عنه رويدا رويدا في مساحة ضوء يجعل الشيء الواضح حركة وراء حركة وخطوة تلو أخرى أشباح خيال .

أعتقد أن عطاء فنياً آخر بإمكانه بقدر ما أن يستولي على شيء كبير مما صوره الشريف الرضي، إنه صورة الكاميرا السينمائية أو لغة الكاميرا كما يقال تلك التي تسجل الحركة منقطة باتساع المكان وحسب الزمان .



هذه الصورة السابقة يبرع في تحقيق مرادها وتمثيل أمرها مخرج سينمائي دون أن يحقق مرادها الشمولي المعتمد على الحركة فنان تشكيلي .

أين نحن من هذا المبدع الأخير وأين سيلق المتلقي الآن الذى تحوط به الأعمال المتحركة أكثر من الأعمال الثابتة، فمن يلتف حول دائرة السينما والتلفزيون الآن عصبة تقف في عندها من يلتف حول لوحة أو تكوين أو تمثال .

لقد كفى " المنخل " للقارئ المعاصر حيرة الاختيار ؛ لأنه من زمانه السحيق خاطبه بلغة الآن، ومن ثم كان القبول والانتقاء، فليست ذلك المخرج السينمائي في تشكيل كادره من المنخل حيث أعطاه المطر والغدير، وخلل الغبار وحركة المضمرات وهزيم الرياح وفقاة تجفل من فتى، تتحرك من ستر إلى ظهور ومن خدر إلى الغدير، كما منحه ناقة يميل إلى هواها من طرف مضاد مغرم من صنف البعير .

إن هذه الصورة التى هى من علاقة بوانينا في ذلك الزمان تتطلق من خلال الماضي إلى الإحساس المعاصر ؛ حيث نرى وجه القديم في مرآة الحديث ونذكر وجه الحديث في مرآة القديم .

إن الشاعر حين يقول قديما :

ولعبها وتحننني      ويحب نكتها بهـري

مؤكدًا وجود علاقتين في الجوى والحب، علاقة الحب الإنساني ومعها -وذاك هو الطريف الجديد - علاقة الحب الحيواني . يذكرنا ذلك بالكادر الفني البارع الذي صنعه مخرج هوليويد في أفلام رعاة البقر والغرب الأمريكي، حيث تأتي البطلة من أقصى اليمين منتطية صهوة جوادها، والبطل من أقصى اليسار

ليحتضن البطل فتاته في حب ويلتقي الجوادان إلى أن يلتصق أنف هذا بذلك في علاقة حسية حميمة، وأظن أن هذه اللقطة حين شكلت على هذا النحو الطريف اعتبرت شيئاً محسوباً لهذا المخرج السينمائي، وإضافة من إضافته مع أن هذه الإضافة لم تضيف كثيراً إلى ما شكله المنخل الليشكري من قديم الزمان .

النص كما أحسب رغم قدمه فيه هوى المعاصرة وروحها ولن أغالي أبداً إذا قلت وفي المعاصرة شيء من هوى الموروث .

### التوازن بين عطاء اللغة وعطاء الصورة :

حققت لغة النص التوازن المطلوب بين مراد الشاعر ومفرداته فهي في النص متحركة سريعة قافزة متوترة تروح بين الاستقرار والتوقف، بين الإخبار والإفصاح، وإن بلغ الإقصاح فيها مدى كبيراً فحركة الموقع والنفس لهما أثر كبير في تحديد هذا المدى .

في هذه اللغة استطاع الشاعر أن يوظف النداء والاستفهام والأمر والنهي والنفي والإخبار أيضاً، ففي تتبع لسياق النداء الذي تحقق مرتين متباعدتين في النص، وجدنا الشاعر في المرة الأولى مدعواً مطلوباً مصرحاً باسمه حيث دعي بقوله " يا منخل " وقد تم ذلك وتحقق، لأن الطرف الآخر الأنتوى قد رضى به وأنس إليه بعد مدافعة وتمنع يبدو أنهما لم يأخذا وقتاً طويلاً . ووجدناه في المرة الثانية وهو يدعو فتاة بعينها لها سماتها وموقعها الخاص داعياً . لا مدعواً طالباً لا مطلوباً، وقد وصلت دعوته إلى حد الرجاء والاستصراخ والاستغاثة لمسمى محدد لا يهبط بطلقة الشاعر وقوته فالمدعوة " هند " ليست من سقط المتاع فهي المعروفة تاريخياً بأنها من طبقة أرستقراطية يعز على السياق العربي أن يجعلها طالبة، ومن ثم فمسمى الرجاء والتوسل من الشاعر في النداء الثاني يبرزه وجودها الطبقى .

وفي تتبع لرصد حركة التركيب للغوي التي تؤكد حركة الشاعر، وتوضح موقعه وموقع فتاة الخدر ووصفها بالخدر كما نصب مبالغة في بيان حق الاستتار فالوصف بالمصور يحقق أقصى المبالغات . في تتبع لهذا نجد انسجام الواقع للغوي واتساقه مع الموقف، فالشاعر وهو يصور لنا لقطة المدافعة وما تم من خلالها قائلا :

فدنت وقلت يا منخل ————— ما بجسمك من حُرور  
ما شف جسمي غُـمير ————— حبك فاهمني عني وسـميري

يبين لنا كيف تكون الفتاة من خلال نداء فيه علو صوت نسبي، والنداء هنا تقريري فيه علاقة ألف فالمدعو حبيب قريب ملاصق ؛ ومن ثم فهي من خلال الإقصاح النسبي تطلب شيئا أكبر من مطلب النداء، فهي لا تريد إقبالا وإنما تريد بئرا للحال الذي عرضته في شكل استفهام لنخفض أدلوه لأن فيه شيئا مبن خصوصا، ففيه سر والسر غير مباح، ولذا فقد انتقل المنخل على الحوار في هذه اللحظة غير فاصل تتابع التركيب بكلمة " قلت " كي تقابل في وجودها كلمة " قالت " حتى يظل الهمس والانخفاض مستمرين، ويظل التواصل قائما في لحظة التلاقي هذه مستخدما طريق النفي سبيلا لتأكيد تأثير حبها عليه قائلا : " ما شف جسمي غير حبك " . ويأتي الأمر وهو من لغة الإقصاح وهو غير واقعي غير حقيقي في السياق ليعبر عن أن ما ناله من الفتاة فوق كل ما كان يتمناه، وأن الأمر لو زاد عن حده ما تمكن نفسا ولا تصورا من تقبل ما هو أكثر، فاهمني عني وسيري أمران يساويان في عمق النص وباطنه " يكفيني هذا القدر القليل والقليل منك كثير " .

لغة النص تثبت موقع الطرفين طرف الشاعر الذي عبر عنه من خلال أفعال يملك حق الإرادة والتصرف فيها من مثل : لثمت، شربت، انتشيت

أقررت، دفعت، وطرف آخر أفعاله من باب المطاوعة وتلقي الأثر وتقبله غالبا  
ونذك واضح من خلال صيغ الاستفعال والتفاعل والافتعال ونذك كالأفعال :  
استلأموا، تلببوا، تلوحث تدافعت، تنفست .. فمن مضمون الأفعال المستخدمة  
في النص نرى للشاعر البدئي بالفعل المرتكب له والأطراف الأخرى دورها  
المتلقي والمطالع والمتقبل لأثر هذه الأفعال . وفي محاولة رصد المكون  
الإيقاعي الذي يتحرك من خلاله لحن النص ووزنه نجد الشاعر استخدم  
لمحاورته إيقاعا مجزؤا من بحر " الكامل " الذي وحدته اللحنية " متفاعلن "  
يمتاز بقصر البيت وفي قصر البيت وجزئه إسراع بالجملة يوافق الإسراع في  
حركة الشاعر للغارس، والاسراع في دفع فتاة الخدر والتقاط القبلة، وفي الجزء  
ظاهرة تكثر تسمى للتدوير حيث يلتصق الشطر الأول بالثاني فكان البيت كتلة  
نطقية واحدة، وهذا يؤكد حق الإسراع أيضا حيث لم يترك للقطع والوقوف على  
الشطر الأول من سبيل حتى يكتمل حوار الصورة، وقد تأكدت نهاية الإيقاع بنية  
زائدة على تفعيله متفاعلن جطلت البيت مر فلا يرقل في نغمه ولحنه كما يرقل  
جطلت الفتاة في الدمقس وفي الحرير، هذه الزيادة مقدارها للحنين مقدار دنة في  
السلح الموسيقي، لأن " تن " تسلوي في ذاتها دو، ري، مي، فا ... والدنة هذه  
إضافة إلى كونها لحنا منتظرا تؤكد الصخب الموجود في المدافعة والتقبيل وشدة  
الحركة . وقد انتقت القافية واختارت روبا مطلقا هو حرف الراء التكراري  
الموصول بياء مد والمسيوق أيضا بمد بادلت فيه الواو موقع الياء أحيانا حيث  
جاءت الكلمات : تحوزي، الذكور، حرور، زور، متأكفة مع مواقع الياء في بقية  
كلمات القافية .

هذا الروي الذي اعتمد على صوت الراء الصوت التكراري شمعنا من  
خلال تكراره تكرار تهمار المطر واستمرار خريف الخدير .

لعبة فنية ثرية، أو قل عبثية شاعر وحياة تآزرت فيها دلالات اللغة  
والصورة والصوت والإيقاع لتفصح عن شعر مرثي لا مكتوب، لعبة فنية أنتجت  
عملا ناهضا قديما حديثا للشاعر الجاهلي المنخل اليشكري .



**الموروث اللغوى وحركته**

**في "شعر النبهانى"**





القبض على الشعر العماني<sup>(١)</sup> كالقبض على الجمر . إنه فى منطقة صعبة شائكة . ووخز شوكة أت من تركيب الإبداع وتركيب المعيار فالصورة ما هي ؟

أهى صورة البادية بنخيلها وآرامها وعيسها وعيرها ونظابها وسيدها وهودج النساء المتمليل بأريج يثرى نسيم للصبا فيها ؟ وهذه صورة تتركب إلى زمان أمة عربية عاشت وهج الصحراء كما عاشت ألق للنجوم فى الليل البهيم .

لم هى صورة البحر الخضم الذى تلاطمت أمواجه وخاضه سفين العماني عابرا حدود المكان إلى أبعاد مترامية تستظل بليقاع حضارات ناعت عن حضارات البادية بآلاف من الفراسخ والأميال ؟ إن الصورة غاية فى التركيب فالكنتبان والرمال فى مقابل الموج والماء ؛ حتى النخلة الباسقة رافعة الرأس للعلنان أضحت نخلتين : إحداهما تثمر تمر البادية والأخرى لجوز الهند مانحة ، ففى هذا الموقع المركب تتأزر أشجار جوز الهند مع أشجار النخيل . والمضمون الدال ما هو ؟

أهو المضمون المرتكز على حقائق الدين المكرم بثوابه وأعلامه ، بأفكاره وصدق منحاه ووضوح طريقه ، الدين الذى أودع فى خبئ هذه الأمة ليكون سبيلا لقوة الإسلام والمسلمين .

أم هو المضمون الذى يصف الجمال ويبرع فيه ، ويمسك به طريقا للإبداع مع امتلاك هذا المضمون نزعته تزهو بالذات ؛ حيث الإنسان فى حركة

---

(١) اعتمد البحث شعر التيهي من خلال ديوانه الذى صدر تحت رعاية وزارة التراث القومى والثقافة . الطبعة

الثالثة ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م .

هذا المضمون صورة زاهية تسعى إلى التقدير والمدح والثناء ؟ وحركة اللغة ما هي ؟

أهى حركة الموروث المستكن في إيداع الشعر العماني والتي استخلصتها نفس العماني ؛ بما يجعلها تقف أمام اللغة موقف العاشق الغزل متأمية هذه النفس بطلاقة البوح الكبرى التي لكدها شعراء العربية من أمثال امرئ القيس وعنترة ولبيد والأعشى والشنفرى وعمرو بن معد يكرب والفرنق وجريز وأبي تمام والمتنبى ؛ إلى آخر هذا الزخم المثير من شعراء العربية ؟ أم هى حركة القيس الصارم الذى أودعته قريحة العمانيين في منظور محكم ملاحق للاستعمال قدر الطاقة والإمكان . وقد ظهر هذا القيس فى علاقه بالاستعمال إعجازا أبرزته قريحة الخليل بن أحمد والمبرد وقطرب وابن دريد الذى وعاه فى سياقاته التركيبية الخلاقة !

أليس القابض على هذا الشعر بقابض على الجمر ؟

إن هذا البحث يحلول لمس شرارة من لهب هذا الشعر مستعذبا حرقتهما من خلال شاعر عماني كبير هو سليمان بن سليمان البنهاني<sup>(١)</sup> ، هذه الشرارة تنفخ بأوارها في حركة الموروث اللغوى لهذا الشاعر مدركة أن ما يجرى في سلك هذا الشاعر يمثل نموذجا صالحا بقدر كبير للتطبيق على الشعر العماني حتى أواسط القرن العشرين ، وأحسب أن مد هذه الشرارة أن يقف عند هذا الحد الزماني ؛ لأنها تستمر وتستكن لترى تلك المحلورة العمانية المعاصرة التى ترتطم الآن بثقافات عالمها الحديث المعقد بألياته وأفكاره وحركة إيداعه فإذا ما استقر الإطار عادت الشرارة تنظر نفسها من جديد .

(١) البنهاني أحد فحول الشعر العماني ت ٩١٥ هـ / ١٥١٠ م.

إن البحث لن يقف عند منظور التضمين الذي عرك استعمال الموروث ابداعه ، وافقه وناقره وأضاف إليه ؛ لأنه أوضح من أن يفصح عنه وإنما سيحاول الوقوف في رحاب هذا الشاعر مع سمات لغوية أسلوبية برزت بوضوح وأكد ثباتها التكرار ووعى صاحبها بحدود ما يختار .

ومن هنا لن يقف البحث في رحاب النبهاني إلا أمام الخصوص ؛ أي أمام فعل النبهاني الذي هو سياق إبداعى من سياقات الشعر العماني ؛ ولعل النقاط الحوارية الآتية تضع أيدينا على مسارب الموروث قياسا واستعمالا في شعر النبهاني . هذه النقاط هي :

أولاً : المعجم الشعرى وحد الغريب فيه .

ثانياً : تعدد النعوت مؤكد ثراء المعجم الواصف لديه .

ثالثاً : ضمامم اللغة وحوار الثنائيات .

رابعاً : الوعي بقيمة الصوت باعتباره مثيراً لحركة البيت .

خامساً : التنوين وحق الممنوع في مسار لغة الشعر .

سادساً : الاختزال الصوتى المتمثل في القصر والتسهيل .

سابعاً : سلوكات في مسار الجملة باستخدام ما أكده الموروث وباح به

الاستعمال .

ثامناً : الإيقاع وبث إمكاناته لصالح حركة الشعر عند النبهاني .

## أولا : المعجم الشعري وحد الغريب فيه :

لكل شاعر ألف لغوى يحرك إبداعه ، و ألف شاعرنا يظهر في يسر معجمه إلا ومدلولا إذا ما ابتعد عن صورة الحيوان والمكان ، فإذا ما دخل البهناى دائرة المكان والحيوان بدت الوعورة مظهرا ومطلبا . فطريق الوصول إلى المرأة وإلى الذات يتم بقياسه واستعماله عن المشقة حتى يصل إلى مبتغاه فينضح وقتها بكثير من السهل الميسور .

فالتطريق إلى المرأة لغويا شاق . وكم من كلمات في إطار الموقع والأشياء والحيوان عبرت عن غربة استعمالية وإن كان طريقها المعجمى واضحا ، وهى كلمات أغرم الشاعر بها باثا في مسارها حبه لمواقع التضعيف . وإلى البحث بعض من هذه المفردات :

(١) في استخدامه لاسم الفاعل واسم المفعول برزت الصيغة المأخوذة من غير الثلاثى توضح أمر المضعف والغريب فمن المفردات الواردة في ديوانه :

مجلد ( مضطجع أو مخبول صريع ) ، مصعد ( مسرع ) ، مجملخ ( مطلق الرأس ) ، المشجج ( الودد ) ، المصهب ( شاوى اللحم ) ، مؤلل ( نقيق الأذنين ) ، الموشق ( الأسود ) ، المقيم ( الذى فنيت إيله ، المددع ( قصير الخطو مع عجلة ) ، المنتشر ( الظالم ) المسحفر ( المسرع ) ، المغلنقط . وكل هذه الأسماء مصنوعة من الأفعال :

جلخد ، صمعد ، جملخ / لّل ، وشقّ ، خشلب ، هجّج ، شفع ، قيم ، ددع ، غشم ، حنفر ، غلظ .

والناظر فيها يرى أن حركة الرباعي المجرد الذى على وزن ( فَعَال ) هاتف  
واضح في صياغات النبهانى ، وما أخذ من هذا المضعف وإن مثل ندرة  
استعمال لم يفلت من وصول النبهانى إليه .

كما يرى أن حركة الصيغة الأخرى مضعفة العين التى على وزن ( فَعَل )  
تمثل مسربا آخر . وكما كان تضعف العين يمثل هوى في حركة الشاعر  
المعجبية !

فقد رامت أوصافه البحث عن هذا المضعف والتمسك به . أنظر إليه يصف  
نساء الحمى المجتمعات مرتكزا على " فَعَل " في قوله<sup>(١)</sup> :

خُرْدُ غُنْ جِسَانُ بَهْـــــــــــــــــجْ	وَضَحْ يَسْحِنْ أَذْيَالُ الْمَرْقْ
لَوْلَوِيَّاتُ الثَّلَاثِ شَمْسْ	نَاعِمَاتُ غَبْرِياتِ الْعَمْرِقْ
عَطْرَاتُ عَوْجِيَّاتِ الطَّلَسْ	خَطَرَاتُ نَرْجَسِيَّاتِ الْحَمْنَقْ
رُخْصُ الْأَطْرَافِ عَذْبَاتِ اللَّمَى	رُجَجُ الْأَطْرَافِ غَضَّاتِ قُلُوبِ
بَهْكَنَاتُ قَتَلَاتِ نَهْدْ	بَدْوِيَّاتُ مَغْلُوِيرِ غُشَقْ

فزخم الوصف هنا لجمال المرأة لم يترك للمعجم اللام لكل أنماط ( فَعَل )  
مفردا في هذا السياق .

(١) من قصيدته التى مطلعها:

لَوْ أَنَّ الْعَيْنَ خَيَالُ مَطَرِقْ      عَجَزَ اللَّيْلُ وَعَرْنَيْنُ الْفَلَقْ  
الديوان ص ١٦٦ .

٢) الغربة الواردة من خلال الرباعي المجرد مضغفه وملحقة :

في الاحصائية السابقة التي صاغت اسم الفاعل والمفعول بدا أن الجذر الرباعي لفعل أو للمضعف الثلاثي حرك هذين المشتقين لدى النبهاني وما هو الشاعر يقدم لنا دليلا آخر على انتقائه لهذا الجذر بعيدا عن المشتقين السابقين فما ورد لديه في أبياته المفردات : درق الصغير من كل شيء ، فرزل ( الرجل الضخم ) ، براغز وهي من برغز ( ولد المهابة ) ، الهلباجة ( من هلبج ) والهلباج الأحق ، يخرزل من خرزل ( أى قطع ) ، سلهبة من سلهب ( الفرس الطويلة ) ، عرس من ( عرس ) ، صر خنيه من ( صرخد ) ، الظنابيب من ظنَبَبَ ، وجفجف ، والهثاها من ( هثث ) ، والكثاكت من كتكت ، والقعضبي ( شديدا الصدر ) من كعضب ، والكلمات خرعية ، تتكعكع من خرعب وكعكع . وهكذا يتأتى إدراك الهاتف المحرك فعلل .

٣) صبح جاء بها مضغفة اللام ومنها في ديوانه :

أخروط ، تمعج ، سفنجه ، ارتعنّت ( غزرت الأمطار ) ، ارجحت ( اهتزت ) ، اندعر ( تفرقوا ) ، وهطلع أيضا .

ومع غربة المفردات فإن للتضعيف فيها طريقا . وكما كان التضعيف محركا للنبهاني سواء أكان عن طريق العين أم اللام أم التكرار بالفك كما هو الحال في مضغف الرباعي الذي فاؤه ولامه الأولى من جنس وعينه ولامه الثانية من جنس آخر . فلم يترك التضعيف مفردا غير مؤلف إلا وجاء دالا عليه فما الألفاظ الواردة لديه .

الصلق ، هجنع ، عريسة ، الشذنيات ، ابذوذخت ( ارتفعت ) المعيم ( الذي فنيته وذهبت لبنه ) اعتنّ ( أمرض ) ، ظرّان ( جمع ظرّ وهو العوان

الذى تقطع أطراف شذائيه ) ، مُنْع ، شغوم ( كعصفور ) إلا وفيها حركة التضعيف . ومذاق للتضعيف إذا ما غرّبت كلمته مردود إلى ذوق الشاعر وحسّه ، وثرأء الجذب والاشتقاق لديه .

هذا فيض ملكه يداغ للنبهاني فهو متحرك خلال غربة آثارها المضعف الذى تنتزع الكلمات منه انتزاع قوة لا انتزاع يُسر ولين ؛ كما سيظهر لاحقا في امتلاكه صيغة منتهى الجمع .

**ثانيا : تعدد النعوت وثرأء المعجم الواصف لديه .**

في حق المفخرة للشاعر وتعدد الأوصاف للأشياء والحيوان والمرأة كان الموصوف أضيق في العَدّ من صفاته . فكم من تعدد للنعوت لدى الشاعر ! والتعدد جائز على مستوى القاعدة لكنه بمنطق التكرار والورود يبدو فى منطق الوجوب لدى النبهاني الذى حوى في جملته الشعرية معجما مكتثا في إطار نعوته المتعددة . في وصف النبهاني للفرس يقول :

وقد أغتدى قبل يبدا الصباح      بذى ميعة أعسجى أقب<sup>(١)</sup>

أسيل نبيل ضليع تليــــــــــــــــع      كريم الطبايع جميل الألب

فأنا لميعة وهو للفرس تعددت نعوته ( أعسجى ) ، أقب ، أسيل ، نبيل... ) ، ولما تعددت النعوت حق له وفق القاعدة أن يقطع بعض النعوت وفاقا للموزون فقد ظهر القطع للنصب في ( كريم الطبايع ، جميل الألب ) للمفعوليه ؛ مع إدراك للحالية أيضا حين جاء الممسوغ لصاحب الحال النكرة من خلال

---

(١) الديوان ص ١٩ والأعرجى المنسوب إلى القطر أعرج، الألب الضلمر، والتليع طويل الحلق

صفاته السابقة . والفرس لم تنته صفاته من خلال الحد السابق لكنها تتابع في قوله :

خفيف دفيف سريع إذا ——— جرى قلت برق بابل لشبيب

وهكذا بموروث النبهاتى صار الفرس :

أعوجيا ، لقب ، أسبلا ، نببلا ، خلبعا ، ثلبعا ، كريبا ، جمبلا ، خفيفا ، دفيفا ، سريبا فى بناء جملة واحدة .

والناقة العرسية لا يكتمل إطارها إلا بتتلى الوصف لديه حين يقول<sup>(١)</sup>:

دع ذا وقض لبقثوك بمسرمس وجفاء تلجبة لمون توبزج

حرفب هجثقه دفاق رسكب مهما تعرضها التثقف تمعج

وما هى صورة النساء ثرى بتوالى النعوت وكثرتها حين يقول<sup>(٢)</sup>:

وبيت خرائد حور صلبان نواعم من ثبات الصيد غومد

إذا أرمعت قتل صيد قسوم كضفن عن القرباب والتهود

يظفن برقة شفا وحرا ———

وإذا حق لأكراب راية أن يتعد لهن الوصف فما بلغنا بمحبوبة الشاعر راية لتى فيها يقول<sup>(٣)</sup> :

مقام ايضاء وهدة ميود تملل فى القرباب

(١) السابق ص ٥٦ والحرف الضامر ، والهجمة الطويلة ، والتثقف جمع تنوفة وهى القلاة لا

ماء ولا أليس فيها، تمعج تسرع.

(٢) السابق ص ٨٤ القرباب عظم الصدور مما إلى القربابين

(٣) السابق ص ٩٣.



شموع لموع خلويب فتور القلم إذا رامت النهض لــــم تكرر

لعويب خلويب تصيد الكــــرام ...

تصدُّ بها الفتى عوــــــــج ...

وهكذا : تأتي النعوت لتثبت كيف تتكون الصورة الشعرية من خلال هذا التوالي الذي يدل على احتواء مفردات اللغة واللوى التام بمجيتها وفق السياق الشعري .

### ثالثا : ضمائم اللغة وحوار التثنيات :

تتحرك المفردة في يداع البهائي أختها في ازدواجية تملك حصّ الشاعر ، فهي بالوعي المعجمي والالف الذوقي تجذب ضميمتها وتشدها إليها ليظهر المفرد مركبا في حوار يسلم فيه الصدر إلى العجز ، والمعجز إلى الصدر ، فالفعل يرتد إلى نفسه بوقع مصدره ، والصفة تأخذ بحجز المشترك معها في الصوغ سواء أكان ذلك عن طريق تكرار أم إضافة . وهكذا تبدو التثنيات في لغة البهائي مسكوكات انتقلت من حرية الاستعمال إلى قيد البهائي .

والقارئ للديوان يرى ثنائية التعبير في الملول الواحد ليختلط مفهوم الوصف بالتوكيد كما هو واضح من ورود التثنيات الآتية :

بالبين المبين ، بالحين المحين ، محل محيل ، طين طابن ، يا مريعا ريع

ويرى ذلك من خلال المصدرية التي تترك بالتوكيد كما في قوله :

تمعج معجا ، تملع ملع الأهوج ، صالقت صلقة

أو من خلال الإضافة التي يثبت فيها كل مكون دال الأخرى بما يسلم إلى وقع التوكيد كما هو واضح في التثنيات :

بشأن شان ، أهون هائن ، ليث الليوث ، سعد السعود ، أرام رامة ، سليل  
سليمان .

أو من خلال التعلق بمجرور موافق للمتعلق به مثل :  
مستكهب كإهاب ، الأمانة بالأمين ، أفدى النجيلة بالخيال  
أو من خلال حرفة الإبتاع والمزاوجة مثل حيص بيص ، وشنر منر كما  
هو واضح في ثنائياته :

أمون دفون ، يهماء وهماء ، آسن آجن

أو من خلال العطف كقوله : ناحت فحت ، ألم فلم  
والناظر إلى جل هذه الثنائيات يدرك :

- اشتراك اللفظ والدال بين المكونين فيها .

- ظهورها بمظهر السكّ لدى النبهاني حيث لا تفهم المفردة بفكها بل  
باشتباكها مع اليفها الذي يكمل حق التكرار المشير إلى بحث الشاعر عن  
تضعيف تركيبى .

فالمسرب فى حركة اللغة الشعرية مسرب الشدة والتكرار .

رابعاً : الوعى بقيمة الصوت باعتباره مثيراً لحركة البيت :

من وعى النبهاني بالموروث استطاعته جذب البيت إلى مجموعة من  
الكلمات تتركز على صوت يصبح حاكماً إيقاعياً ومنهياً ؛ وهذا أمر لا يأتى إلا  
من فيض وامتلاك لأمر هذه المفردات التى يسيطر صوت من الأصوات على  
حركته ، فمن سيطرة صوت التاء على مسار البيت قوله .

تملى اختياراً أن أبيت ضجيفها      وئمتى بحتفٍ بعد ذلك مُقتال<sup>(١)</sup>

ولو كان لئاء ( تمنى ) المضارع أن تظهر أدركنا كيف تحرك مسار هذا البيت من خلال هذا الصوت .

ورغم وعورة صوت اللاء وقلة مورده في عطاء الكلمات يأتي بيت النبهاني وهو يطوى الوعورة طياً :

فطوى الكتكت والعطاعت والمدامت والموامى<sup>(٢)</sup>

ويتوالى لديه صوت الحاء مسيطراً على تموجات البيت في قوله :

الشوقُ انحلى وانحك البلى      حتى حكيتك أوحكتِ تفردى<sup>(٣)</sup>

ومن إيقاع الراء يتحرك مائتة البيت التالى الدالة على جريان الريق في قوله :

كان ريقها والفجرُ منصـدغ      ماء الغمام جرى رقفا على برى<sup>(٤)</sup>

ويظهر وقع اللسين واضحا في مك السيف والسحر والالتباس في قوله :

ومكّت سؤفا من جنون مريضة      هى المسحر بل أدهى التباساً من المسحر<sup>(٥)</sup>

---

(١) الديوان ص ١٩٧ .

(٢) السابق ص ٣٠٣ .

(٣) السابق ص ٨٦ .

(٤) السابق ص ٧٥ .

(٥) السابق ص ١٠٥ .

وتأتى الشين المنقضية بجهر العاشق بالمكتون الذى يختبئ في الحشا من  
خلال قوله :

مشى الشوق في أحشاء عاشقها جَهْــــــــــــــــرا<sup>(١)</sup>

وفى اللطاء التى تنتفخ معها الأواج تلتى اللهطة والخالطة في بيته :

مطنا عدنا هَمَطَةً بمنــــــــــــــــة خَظَلْنَا بها مِنْهَا ضَهِمَ بالمَجْبَرِ<sup>(٢)</sup>

وتتحرك العين ولها في دلالة السموّ باع في قوله :

لنا للفرع فرع العزّ في عوض دوحَةٍ من المجد عُلّت من فخر بكوثر<sup>(٣)</sup>

وفى الغين تقصح الغنة وهى صوت مستمَلَح في نطق الدّوح والنساء عن  
نفسها في قوله :

هل الغادة القاء من بعد عهدنا غُفّت بك يا معنى الخراد العطابل<sup>(٤)</sup>

وللتقوّه يتحرك جرس اللقاء مع الهاء في نسق إيقاعى في قوله :

فهواك سقه فيه كلُّ مُسْقِــــــــــــــــه رأيا وقد فيه كلُّ مُفَنــــــــــــــــة<sup>(٥)</sup>

والقاف تشير للقلق والحركة من خلال إلف الذبّهاني الصيغى الذى يحتوى  
لرباعى للمجرد مرسلأ ياء قتلا :

---

(١) لندون من ١٢٠ .

(٢) لندون من ١١٧ .

(٣) السابق من ١١٩ .

(٤) السابق من ٢٠٩ .

(٥) السابق من ٨٧ .

خصوصاً نثقلن في المقارن مثل ما      قلقلت في كفّ اليمين قراحاً<sup>(٦)</sup>

فلحركة في الموقع المتسع صنوا للحركة في اليد الممكنة بالأفداح حيث  
الكاف هي الباعث لاضطرابها .

وتتعلق اللام والكاف وهما في الأبجدية متجاورتان ليؤدبا حق الامتلاك  
مع التمام في قوله :

ما كل من سمي المليك بكامل      كلا ولا كل السيوف ملاقح<sup>(٧)</sup>

في تتالي أصوات بعينها في النص أحصب أن النهياني يرسم في أليته  
نسقا صوتيا مفاده أن يكون إيقاع صوت مسيطرا بدله على بقية الأصوات ،  
وهذا الرسم لا يتم إلا من خلال وعي بمفردات هذا الصوت ، وربما كان  
للإشاد دور في الارتكاز على صوت من الأصوات .

#### خامساً : التتوين وحق الممنوع في معيار لغة الشعر :

تستعذب لغة الشعر التتوين ؛ لأن حصته الإيقاعي يمثل مورداً لغمياً ؛ من  
أجل ذلك وجدنا في الشعر صرفاً للمنوع لم تخضع له كل الممنوعات ، وإنما  
تمكن في صيغ منتهى المجموع .

هذه الرخصة التي استعذب بها الشاعر العربي ترد إذا ما طلبها سياق ،  
أودعت إليها حاجة دون أن تكون ظاهرة تكرارية أو ملمحا استعماليا ، وهو ما  
تحقق في سلوك النهياني الذي تتحول الرخصة عنده إلى قنون فمن خلال جملة

(٦) قديون ص ٧١ .

(٧) قديون ص ٥٦ .

أبيات الديوان وهي حوالى ثلاثة آلاف بيت<sup>(١)</sup> جاءت صيغة منتهى الجموع في ديوان الشاعر منونة مصروفة في موقع المنع ستاً وخمسين مرة؛ ولعل وقفه أمام الظاهرة في نص واحد لدى النبهاني تؤكد ما نقول . لقد أفصح النبهاني عن إلفه للتوين صيغة منتهى الجموع في مقصورته<sup>(٢)</sup> بوضوح فهو القائل فيها :

يا هل رأيت بين قود فللـوى      ظلعنا تجزغ أعراض اللـوى  
عقلنا من يعرب عطا بلا      عراتنا لصنا بالحافظ المـها  
شواذب قود ضوار قـل      فوه بضاهين سراحين الغـضا

فقد حفلت الأبيات بتوين الممنوع الممثل في صيغة منتهى الجموع حين دعا الحس الإيقاعي إلى الأفصاح عن النغمة ، وبيان دور الساكن الذى يمثل سكتة مساحتها في إيقاع الشعر أثرى من مساحة المتحرك . ولم يقف الأمر في أبيات المقصورة عند صيغة منتهى الجموع فقد نون الممنوع "يعرب" كما هو ملاحظ في البيت الثانى ، وهو علم شابه الفعل كما نون "أصلد" الصفة التى شابهت الفعل في المقصورة في قوله :

كاتها بدر تملق قد عـلا      على كتيب أصلد على نقـلا

أليس الساعى إلى هذا للتوين بهذا القدر من التكرار راجباً في وظيفته ومداً . وإذا كان للتوين في ترانثا اللغوى دور أميل إلى التذكير والإطلاق فهل وقعت ظلعائن النبهاني وعقلته و عطا بله موقع الشيوخ والإبهام ! وهل كان نداء البيت الذى غُض فيه المنادى وأصبح شخصاً ما مدلولاً عليه بوقع الاستفهام يا

(٢) مع حساب القصيدة الأخيرة المفسدة من مشطور الرجز يصل تعداد أبيات الديوان إلى ٢٩٨٢ بيتاً.

(١) الديوان ص ١ - ٩ الديوان .

هل رأيت ؛ أى يا رجلا هل رأيت - موعلا في شيوع دلالات هذه الصيغ ! إن قراءة أخرى لقصيدة النبهاني التي مطلعها<sup>(١)</sup> :

زارتك راية بعد حول كامل      فقلت همومك بالمرور الشامل

تجعل القارئ يجد بعد البيت الذي نوّن صيغتين هما : مرادق وجحافل بيتا يرتكز على توالى هذه للصيغة المنونة في قوله :

ومهاك ومعارك ومنــــلال      ونوابل وصواهل ومنالصل

فرخصة للنحوى عمدة لدى النبهاني ، فهي إن تحركت عند شاعر مرة فسوف تتحرك عند النبهاني مرات . وها هي الصيغة تتوالى في بيت آخر من القصيدة نفسها :

جاءتك بين مجامد وقلاــــد      وأساوور ومالج وخلاصل

ألا يدرك باحث عن صيغة مفاعل يحاول جمع كم من مفردات هذه الصيغة أن ديوان النبهاني يمكنه من الحصول على قدر كبير من هذه المفردات ويمكنه أيضا من تحريك لغة الشعر صوب تتوين الممنوع إثراء لحق الإيقاع<sup>(٢)</sup> !

النبهاني يتحرك في مدار القوة بصيغة وصل جمعها إلى غاية المنتهى ، مضيفا إلى كمها تتوينا ؛ ومن ثم فنحن نلمح مرة أخرى حركة التفعيل

(٢) لاديوان ص ٢٢٢.

(١) من الصيغ التي وردت منونة في لاديوان :

برزيق، متكبل، حلسم، ذغاليا، مولجفا، صناديد، وهي موافقة لصيغة منتهى الجموع التي على وزن (مفاعل) أو فعائل... وكذلك مشلض، صواهل، مكارم، حواسر، مواهب، سوافل، أرائس، مذهب، نحلض، طواس، غلصر، مائر، غلظما، ماسر، مطاعن، مشلض، مواهب، وهي صيغ على وزن مفاعل أو فواعل .....

والتضعيف والزيادة . ولم يقف أمر التثوين عند الصيغة السابقة فقد بدت الصيغ الدالة على وزن الفعل صفة أو علما منونة لديه وقد ندر هذا الوادى ؛ لأن جوازه أقل من السابق موروثا . ومن أبياته التى أكدت تثوين الممنوع من الصرف للوصفية ووزن للفعل من خلال صيغة (أفعل) :

كلها بدر تمام قد عــــلا      على كثيب أصلد على نقــــا

يخلق بين أبيض وأحمر      وأزرق مشقق وأصفــــر<sup>(١)</sup>

ويقع في أسود من أخضر      يروق عين الناظر المعــــر

كما أن من أبياته التى أكدت العظمية ووزن الفعل قوله من صيغة أفعل :

في الجاهلية سلكوا العالمين قهــــم      لأحمد ولدين الله أنصــــار<sup>(٢)</sup>

وقوله :-

فعل فليلم فتقى فلتــــس<sup>(٣)</sup>

وما جاء على وزن يفعل في قوله :

بك يلمن سيد يعرب لمفجــــع<sup>(٤)</sup>

وقوله :

عقلا من يعرب عطا بــــلا

(١) الديوان ص ٣٣٦

(٢) السابق ص ١١١ .

(٣) السابق ٢٦٤ .

(٤) السابق ص ١٥٠ .



ولم يقف الأمر عند شبيه الفعل في صوغه ؛ فقد نون الطم المؤنث لديه.  
ففى خماسيته من مشطور الرجز يقول :

ابرهة ابن ونوا المنـــــــر      وابن من يدعى بذى الإغـــــــر<sup>(١)</sup>

ولعل إيقاع راية التى شغفت الطفتين بها وهم كثر موقع التتوين ، يعطى  
إحساس البهجة لديها والطرِب حين يقول :

يظفن براية شغفا وحبــــــــــــــــا ...<sup>(٢)</sup>

هذه جملة أبيات تنبئ عن سلوك شاعر باحث عن وقع وترنم ، ملتصقاً  
رخصة جعلها حركته المستمرة ، وفى كل ما جرى تتوينه لدى النبهانى أحسب  
أنه ما كان طريق اضطرار ، فالعدول من الممنوع إلى المصروف طريق ألفه  
النبهانى وارتضاه. ومع للتقائه بالموروث أدرك مدار الكثرة و القلة ومن هنا  
كان من النادر أن يأتى بالمختوم بالألف والنون منونا كما ورد في قوله :

وعمرو بن كهلان عظمــــــــــــــــم المراتب<sup>(٣)</sup>

شاعرنا نون ما قبلته الضرائر منونا ، واتمّع فى أمر هذه الرخصة معبرا  
عنها جاعلا هاتفه ، وما أظن شاعرا طرح للتتوين فى إيقاعه كما طرحه  
النبهانى ، فالاحتياج إلى التتوين يوافق هوى الإيقاع ولا يقبل أن يكون إتمام  
الوزن سبيلا لصرف الممنوع وإلا لورد تتوين كل ممنوع ؛ ومن هنا كانت  
خصوصية صيغ معينة فى نسق إبداعى هى المحرك لقبول هذا للتتوين الذى

---

(٥) السابق ص ٣٣٨

(١) اللبيون ص ٨٤.

(٢) السابق ص ٢٨.

أحسب أنه شبيه بتتوين الترجم الماتح الصدى لإيقاع البيت ، ولم يقف أمر هذا التتوين على الشعر وحده فها هو أبو الطيب صاحب الإيقاع يقول " ومن الاتباع الموسيقى تتوين الممنوع من الصرف سلاسلًا وأغلالًا فإن الأول غير المصروف سلاسلًا قد تبع الثاني المصروف أغلالًا فازداد التعبير بالنون والرنين الموسيقي جمالاً " (١) .

وهكذا انتبه النبهاني إلى هذه القدرة الموسيقية التي يمنحها وقع التتوين للبيت فأكدّها كما تأكّدت قبله في الموروث الذي يقول :

ويوم دخلت الخدر خدر عـنـيـزة      فقلت لك الويلات أنك مرجـى

تبصر خليلي هل ترى من قطعــــن ...

أو ألفا مكة من ورق الحمــــى...

سادساً : الاختزال الصوتي المتمثل في القصر والتسهيل :

من قيم الإنشاد الحاكمة لمسار النبهاني ارتكازه على قبيلين من الاختزال الصوتي هما :

(١) ارتضاء قصر الممدود بصورة متكررة واضحة .

(٢) تسهيل موقع الهمز كثيرا .

وفي الارتضاء الأول لم تعد المقصورة وحدها المبرر الفني لقصر الممدود كما هو واضح في الأشرطة التالية :

وهارب سلمه فرط للنجا ، وفرعها في شرق ماء السما ، فيها لداء الفقر والمعم دوا ، وكعبة الوفد إذا ضن الحيا ، وكل ملك حيث ما سرت ورا ،

---

(٢) الإتياع لأبي الطيب اللغوي ص ١١ .





إخلال بالكم وإن اختلف كيف المد أيضا ليتحول الطريق إلى التطريح والتطريب  
وهما طريق انشلاذ . فهل كان هذا المفخر واضح النعم والعطاء بحاجة في  
إتشاده إلى هذه المساحات !

سابعاً: سلوكيات في مسار الجملة باستخدام ما أكده الموروث ويأح  
به الاستعمال .

القارئ بعق لجملة التنبهاني الشعرية يتأكد لديه أنها امتلكت الموروث  
فيما جاء صحيحاً أو نادراً ، فشعره وثيقة أمينة لحركة اللغة ، وفي عجلة يسيره  
يرتكز للبحث على الندرة وغير المؤلف الذي لا يثبت إلا من خلال موروث من  
خلال القضايا الآتية :

(أ) لغة أكلوني البراغوث :

وهي لغة طبقت بين الفعل وفاعله في غير الأفراد فهي القاتلة : ضرباني  
المحمدان . وطريق الأصل في العلاقة بين الفعل وفاعله أن الفعل مفرد مهما  
كان فاعله مفرداً أو متشياً أو جمعا .

ومن موروث اللغة المطابقة ما ورد في قول الشاعر :

تولى قتال المارقين بنفسه      وقد أسلماه مبعد وحمم

وقول آخر :

نصروك قومي فاعتزت بنصرهم      ولو اتهم ظلوك كنت ذليلاً

وقول شاعر :

رائن الغواثي المشيب لاح بعارضى      فاعرضن عني بالحدود للتواضر

وقد ارتكز النحاة على هذه الشواهد مضعفين هذا الممسك اللغوى ، أو واضعين إياه في مسار اللهجات ، أو قابلين تركيبه مع مراعاة موقعية نحوية تضع في اعتبارها سلوك الجملة تقديمًا أو تأخيرًا ، أو التمسك بالبديلة ورفض الفاعلية ؛ وذلك لأن في الحديث الشريف ما يوحى بها كما هو جارٍ في قول المصطفى صلى الله عليه وسلم " يتعاقبون فيكم ملائكة " ولأن في القرآن الكريم ما يحتملها " وأسرروا للنجوى الذين ظلموا " وفي هذه اللغة يقول الأشموني معلقا على شواهدهما : " ولا يجوز حمل جميع ما جاء من ذلك على الإبدال أو التقديم أو التأخير لأن الأئمة المأخوذ عنهم هذا الشأن اتفقوا على أن قوما من العرب يجعلون هذه الأحرف علامات للتنثية والجمع وذلك نبو منهم. على أن من العرب من يلتزم مع تأخير الاسم الظاهر الألف في فعل الاثنتين والواو في جمع المذكر والنون في فعل جمع المؤنث ، فوجب أن تكون عند هؤلاء حروفا وقد لزمنا للدلالة على التأنيث لأنها لو كانت اسما للزم إما وجوب الإبدال أو التقديم أو التأخير وإما إسناد الفعل مرتين واللازم باطل اتفاقاً<sup>(١)</sup> .

ولعل طريق الأداء والإنشاد بعيدا عن الحق اللهجي أو الحكم بالضعف يبرر قبول هذه اللغة حيث يوصى الواقع المنطقي بسكتة تتم هن سؤال مفهوم من المقام والمقال ؛ فحين نقول على سبيل المثال : ظلموني الناس فإن هناك سكتة بعد الفعل توحى بمؤال مؤداه من ظلمك؟ ويكون الجواب استئنفا تماما مع التقدير : ظلمنى الناس، واستغنى عن العامل بموجب وعى المقام والمقال

(١) بحثية قصيان على شرح الأشموني ، ٢ / ٨٤



لواقع مباشر غير فنى ترفضه لغة الشعر؛ ومن هنا يبين أن من علامات لغة الشعر الإكثار من حذف أداة النداء ولا سبيل إلى نكرها إلا لتغليظة الإثارة والصخب والانفعال.

وفى نزوع لغة الشعر إلى حذف الأداة نجد التصريح فى اللغة بالمندادى؛ ولأنه لا يوجد أسلوب نداء بغير مندادى؛ ولأنه لا خروج فى كثير عن كون (يا) للنداء؛ فإن (يا) فى نظام الموروث إذا تلاها حرف أو فعل ظل اعتبارها للنداء قائماً ، واستقر المندادى فى خبئ الجملة محذوفاً. وقد وعى اللبهاى فى ديوانه أمر استقرار المندادى فى الباطن منلولا عليه بأداة النداء، فقد اخفى المندادى وجهه واعتبره موجودا دون تصريح فى أبياته:

يا هل رأيت بين قيد فقللى

أى يا صاحبي هل رأيت . فالصاحب وجوده مقامى أكثر من كونه مقاليا

يا هل رأيت عداك نعى بوقى

أى يا هذا هل رأيت

ويا هل أبصرت عينك قنعا

أى يار جلا هل أبصرت.

وأبياته التى يقول فيها :

فيارب جيش كلهم صدمته

والمخاطب للمتنزع من سياقية الشاعر هو المندادى المفترض ومثل ذلك:

ويا ربّ خصم قد أثرت وخالف

ويا أين الزجاج من العوالى

ويا حبذا وادى العرار ونشوره



إن للنظر لحركة النداء يجد أن استقرار أداة النداء مرتبط بنزوح المنادى في وقع لغة الشعر فلما هو وإما هي؛ وإذا كان لها حق الوجود إنشادا وصوتا فليستقر المنادى في الغيب؛ لأن مسماء وقتها غاتم غامض فلا علمية له تحدد وجوده سواء أكان محمدا أم عليا أم خلادا، ولا وصفية تدل عليه بالمشهرة كالطويل والشجاع والمريض، ولكنه لا يعدو مطلق مبهم على نحو : صاحباً، رجلاً، مشاراً إليه، قوماً فهو في الحص نكرة وأظنها غير مقصودة لانتزاع الشاعر من مخيلته افتراض المنادى.

النيهاتى فى مسئلة السابق يتحرك بما يتيح له الموروث مع وعى بتوظيف هذا الموروث ووعى آخر بحق الإنشاد والإفصاح. فالأداة حين تصبح المنادى موصولة به كأنها كتلة نطقية واحدة لا وجود لراحة بينهما؛ لكنها إذا وردت وحدها دون ذكر المنادى فإن مطاً لها يحدث سكتة تنبئ عن مكان المنادى الخبئ وتعبّر عنه . فحين يقول الشاعر :

ألا يا اسلمى يا دارمى على اليلى ولا زال منهلا بهجر عك القطر

فإن مدا لا شك حاصل لحرف النداء تعقبه سكتة ليأتى فعل الأمر بعدها؛ وتصبح السكتة دالة على مكان ذلك المنادى المحذوف.

حـ -انفعال النيهاتى بالكثرة من خلال كائن.

لدينا فى الموروث استخدام لكم خبرية واستفهامية ، وهما فى الدلالة مختلفتان فالخبرية تنبئ عن تكثير مصحوب بانفعال وتعجب، والاستفهامية مستفسرة بالحنّة عن رد وجواب . وما أظن لغة الشعر تقبل فى وعائها كم باعتبارها استفهامية، فقد جل الشعر عن أن يوجّه سؤالا باحثاً فى التوّ واللحظة

عن جواب. فكَم الاستهامة من بضاعة للتجار والمساكين في الأسواق عن عدد المبيعات وحصاد أثمانها.

كَم في مسار الشعر خبرية ففيها من الإثارة والتوتر والانفعال ما يوافق وقع لغة الشعر، ففي موقع زمانى في تاريخنا حلّ الزنج ببغداد يوماً سجلوا فيه اللفظائح والهوان ما لا يمكن حصوله في أزمان . وفي هذه اللحظة الزمانية الآسية نجد عفريت ابن الرومى قد ألبسه مورد "كَم" حين قال مسجلاً هذه الجريمة في نص تولت أبياته بكم الخبرية يقول فيه:

كَم اغصوا من شراب شراب      كَم اغصوا من طاعم بطعام  
معددا مثيراته قاتلا:

كَم فتاة بختم الله بكسر      فضحوها جهرا بغير اكتتـام  
ليقول في نهاية مطاقه:

صَبَّحُوهم فكايد القوم منهم      طول يوم كاته ألف عـام

فكَم في موروث الشعر لها حق ، ولها في هذا الموروث حق آخر نادر الوجود متمثل في صورة كائن التي يقول فيها صاحب أوضح المسالك: " وأما كَأَيْن فبمنزلة كَم الخبرية في إفادة التكثير وفي لزوم التصدير وفي انجرار التمييز<sup>(١)</sup>.

ويمثل لها قاتلا بقوله عز من قائل : "وكأين من دابة لا تحمل رزقها" أى وكَم من دابة . ونون كَأَيْن نون تنوين يصح الرجوع إليها عند الكتابة والوقف

---

(١٧) أوضح المسالك ٢ / ١٢٧.

والأحسن إثبات نونها خطأً ونطقاً ويقال لها : كائنٌ وكائِنٌ؛ فكائنٌ بديل كم فإلام كانت وجهة النبهاني عند إرادة الإخبار والتكثير؟

اتجه إلى بنية "كائن" واعيا موروثها؛ رغم ندرة استخدامها فهو للقاتل في أبياته مستخدما "كائن" التي وكنت رحابة الألف فيها قدرة التأثير أكثر من الميم الحاكم لكم:

وكائن ليلة مُتَّعت فيها، كائن تركت مدججا ذا نخوة، فكائن جُبَّتْ نحوك  
من فلاة، وكائنٌ تركت من شجاع مدجج، وكائنٌ تركت من نساء حواسرا، وكائن  
قتلت من شجاع مدجج، وكائنٌ ترى من شمري ومن بطل، وكائن نعثت أخوا  
عثره، وكائن تجاوزت عن محرم..

وهكذا تصبح كائن بتكرارها خصوصية لدى النبهاني. وإذا كانت كم  
مثلت مثيرا لابن الرومي فإن المثير الانفعالي للنبهاني الدال على التكثير  
والمبالغة تمثل في "كائن".

#### د- الموقف من "ما" النافية:

وهي عند الحازيين تعمل عمل ليس من خلال جملة قيود؛ لأنها فرع في  
العمل عن الأصل المساوية له وهو "ليس"، غير عاملة عند بني تميم. ولغة  
القرآن أكدت مسارا الحازيين في قوله سبحانه: "ما هذا بشرا"، "ماهن  
أمهاتهم".

وما هو النبهاني يحركها في شعره بجملة ما نابها في الموروث من عمل  
وإهمال. فهي عاملة لديه رغم تقديم خبرها على اسمها دون أن يكون شبه جملة  
وذلك في قوله:

فما عشقا من لا يريق نموعه إذا زار من بُعد ديار الحلقب<sup>(١)</sup>

واتخاذ التقديم مطلب دلالي لنفى ادعاء العشق لمن ليس مؤهلاً لعذابه.  
وهى غير عاملة بموجب فقد شرطها ؛ حيث انتقض نفى خبرها بإلا كما فى  
قوله:

وما الحب إلا نظرة إن تمكنت من العقل أمسى فى مهوى المعاطب<sup>(٢١)</sup>

واستقرار التعريف للدال عن الحب وهو من باب الأحكام أوجب ثبات  
الرتب من تأكيد أمر القصر والاستثناء.

وهو أت بها تميمة غير عاملة فى قصيدة رويها المعطوف على أركان  
جملة (ما) مرفوع كما فى قوله:

وإن أنتم لم تدعروهم بسطوة فما الأمر مسموع ولا الخوف لازم<sup>(٢٢)</sup>

وهكذا نلاحظ تحرك الموروث نظاماً واستعمالاً فى استخدام (ما) عند  
النيهاني.

هـ- موقفه من المنقوص أو الفعل المعل بالياء.

وظهور الحركة فى المنقوص والمعل بالياء لا يجرى فى القياس إلا مع  
النصب، ومع ندرة اتخاذ طريق الإظهار مع غير المنصوب ؛ فإن للنيهاني فى  
موقع يحتاج فيه إلى التخلص من الساكنين لم يلجأ إلى حذف حرف العلة : بل

---

(١) الديوان ص ٢٦.

(٢) الديوان ص ٢٦.

(١) الديوان ص ٢٩٨.

أبقاه مُظْهِراً أمر حركته المرفوعة في جمل كسدت أن تكون سكا لثبات  
مكوناتها . فقد تحرك مكون (الخالى البال) لديه في أبياته:

فأرقتى والخالى البال هاجع      فبت له حتى الصباح أراقـــــــــــــــــبه <sup>(١)</sup>

تألق من نجوا الصنيفة لامعا      فأرقتى والخالى البال ناعــــــــــــــــس <sup>(٢)</sup>

أشاقك برق الصنيفة لامع      أرقت له والخالى البال هاجــــــــــــــــع <sup>(٣)</sup>

فخلى البال يروم النعاس جفنيه فهو هاجع ناعس؛ حيث الأرق من نصيب  
الشاعر . ووقوع النيهانى في منطقة الساكنين رده إلى التخلص من خلال طريق  
مراده تحريك المد في موقع لا يظهر فيه تحريك ، وكان بالإمكان استخدام  
طريق الحذف المعهود للتخلص . مثل هذا الصنيع أكدته في المنقوص المجرور  
سامى الذى أظهر علامة الجر فيه حين قال:

ثغينا فى سلمي المشرــــــــــــــــفات <sup>(٤)</sup>

وها هى الياء فى الفعل تبقى حيث حذفها يمثل مطلباً إعرابياً فى  
المضارع المجزوم فى قوله:

أقول فلا أعيا بشئ أقولـــــــــــــــــه      إذا لم يبق ذو موعد بعـــــــــــــــــدات <sup>(٥)</sup>

فاستقرار الياء فى الفعل الناقص يذكرنا بقول الشاعر المشذ:

(٢) السابق ص ٢٥.

(٣) السابق ص ١٣٦.

(٤) الديوان ١٥٨.

(٥) السابق ص ٤٨.

(٦) الديوان ص ٥٣.

ألم يترك والاتباء تسمى بما لاقت لبون بني زيـــــــــــــــــد

إن شاعرنا يتحرك بموروث نادر سلم بصحة المنقوض وسلامة بقاء المضارع في الجزم التي وردت في منطقة موروث مشدذ، بما يعنى أن حركة الموروث واضحة بالكثير والقليل ، بالشائع والمهجور ، بالنظام والاستعمال. وقد يحاول النبهاني إثباتا لحق الموروث أن يعبث بحركته فمع ادراكه حق الفصل وعدم السماح به بين الضمائم المتلازمة كحرف الجر ومجروره، والمضاف والمضاف إليه فإنه في تركيب مفاده:

كأنى على حطب من بين عمـــــــــــــــــارة

جاء به على نحو:

كأنى على من حطب بين عمـــــــــــــــــارة<sup>(١)</sup>

فاصلا بين شبه الجملة (على حطب) بحرف الجر (من) متخلا بذلك حرف الجر على نظيره، وفاضلا بين شبه الجملة (من بين) بالمجرور (حطب). وما أظن صنيعا مربكا مثل هذا للصنيع يتوه عن حس النبهاني الذى أراد العبث بالترتيب بذلك الاستثناء الذى يملأ إلى الأصل والقاعدة<sup>(٢)</sup>. ومن باب العبثية أيضا فى مجال التقديم والتأخير بما يفصل بين الصفة والموصوف يأتى تركيبه:

من قبل أن يدا يدا لا تقطــــــــــــــــع<sup>(٣)</sup>

والمراد من قبل أن يدا لا تقطــــــــــــــــع يـــــــــــــــــدا

(٣) السابق ص ٢٦٨.

(١) من المطلوب أن هذا من باب الخروج ومنها كلمة لهزة الوصل فى تخليطه، وما أسسه، ويقطع، وإصل

(٢) الديوان ص ١٥٠.

فتقديم المفعول (يدا) فاصلا بين الموصوف (يدا) والصفة (لاقطع) خرج بالإرباك من دلال الصفة إلى دال التوكيد، وهذا إيهام بنهائي يمثل عبثا ربما أنسب إليه أحيانا لغة الشعر.

### ثامنا : الإيقاع وبث إمكاناته لصالح حركة الشعر عند النبهاني

اعتمد النبهاني إيقاع البحور الأتية سبيلا لقصائده وفق الترتيب التالي:  
الطويل فالكامل تامه ومجزوءه فالواقر فالبسيط فالمتقارب فالرجز فالرمل فالمتدارك فالخفيف والمديد. والناظر إلى حركته الإيقاعية يلمح ما يلي:-

- ١- لم يأنس حسه إلى بحر المنسرح ولا قصار البحور مثل الهزج والمقتضب.
- ٢- ندرة المجزوء لديه الذي لم يبت إلا مع الكامل مرفلا ، ومخلع البسيط الذي استخدم مرة واحدة.
- ٣- يملك الطويل أمره وهو بحر له جلاله في موروث العربية، كما يرتكز على البحور المشهورة كثيرة الورد في تراثنا العربي كالكامل والواقر والبسيط.
- ٤- لم يخرج في حركة الإيقاع عن المألوف، فالبحور مدرجة لديه بموجباتها ومجوزاتها ، وقد أثرى قافية الرجز بعلامتين بالمقصورة وبالمخمسات في الرجزية الأخيرة في ديوانه.
- ٥- إن بحوره مثلت نوقا خالصا لديه فقد ارتبطت فيما أحس بحركة الصورة والمضمون فلم تصبح عبئا عليهما. فالإيقاع مسالوق للغة والصورة متحركة بهما. ببيان ذلك .

## (أ) مقصورة النبهاني :

وهي من الرجز الذي توازي تفعيلته بزحافاتهما كما من الصيغ اللغوية كثيرة؛ مما يعنى قبول مورد من الصيغ اللغوية فى إطار الرجز كبير، ومن أجل ذلك يستطيع نص الرجز من الموروث أو من المعجم الدال أن يحمل ما لا يحمله إيقاع آخر.

لقد صلح الرجز فى حركة اللغويين أن يكون ممثلاً للغريب، للشارد والوارد، وما هى مقصورة النبهاني تؤكد ذلك إذ تغض بكم من المعجم الغريب لا مثيل له.

## (ب) المتدارك وركض الخيل :

أفضل حس لإيقاع المتدارك ذلك البحر الذى أبته شاعرية القديم وقبلاته دائرة الخليل مهملاً لإحساسها بأن واقعه لم يثبت ثبات البحور الأخرى، وفى قبول الشاعر له حركة بزحاف هو فعَلَن بجوار فعَلَن هذه المزاحفة التى تمكن العين تكسر حق الدوران لدى الخليل، وهى موجودة فى الاستعمال؛ لأن حركة المتقارب فى الموقع الدائرى نفسه سوف تختلط بهذا المتدارك.

ندر الوزن لدى الشعراء وندر لدى النبهاني، وحين جاء به جاء به على نطق الموروث الاستعمالي الذى صرّح به فى إطار العصر العباسى وما بعده مسمياً إيقاعه بركض الخيل أو الخيب؛ لأن فى توارِد فعَلَن ساكنة العين مع فعَلَن متحركة العين ما يشبه إيقاع ركض الخيل القافز المسرع لو جازة دنته، والبحر بهذه الدنة القافزة يحتاج إلى جملة لاهثة موجزة تسابق إيقاعه، وهكذا كان النبهاني واعياً حين استخدامه هاتفا لوصف الفرس؛ لوصف الخيل الذى كان وقع المتدارك من وقع حوافرها فى نصه المسرع المتلاحق اللاهث.





بتسكين الروى (الباء). ولو جرت الكلمة مضافاً إليه لجاء الوصل ياء  
وكانت التفعيلة مرفلة ؛ بيد أن ذلك لن يتم لخروج قافية البيت التالى عن موقع  
المجزور فى قوله:

فمسسته فلوا وقلت له اسبق الجرد العراب

فالمراب صفة لمفعول لا يمكن إطلاق حركتها وإلا لاختل لزوم الوصل،  
وكان الوقوع فى عيب من عيوب القافية وهو الإصراف قرين الأكواء؛ ومن  
أجل ذلك كان التنزيل وحده كما كان فى نصه :

لولا طلابى للمــــــــــــــــلا      وسمو نفسى للفضــــــــــــــــل<sup>(١)</sup>

والموت يبدى ناجفــــــــــــــــه      إذا تشلجرت الذوابــــــــــــــــل

وقد جاء بليقاع المجزوء مرفلاً يقل التنزيل مما يعطى المنشد حسبة  
إيقاعية قافية عند الوقف وقد وضع ذلك فى نصه الذى يقول فيه:

لو أن دون مطالب الطياء والشرف العظــــــــــــــــم<sup>(٢)</sup>

فكل مواقع القافية الجر بالإضافة، أو الحرف أو التبعية؛ مما يبيح الوقف  
بالسكون تنزيلاً، أو بإطلاق حركة الجر وهى الكسرة ترفيلاً. وربما كان الاختيار  
بين المنzil والمرقل ملك المنشد أيضاً فى نصه الذى يقول:

أترى المعالم بالغليج سمن بئى إذ شكــــــــــــــــوت<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان ص ٢٦٣.

(٢) السابق ٢٥٥.

(٣) السابق ٣٨.

فروبيها المتحرك تاء فاعل تنبئ عن المتكلم مضمومة في النهاية برمتها لو  
 رغب للمنشد أن يقيد قافيته لحول المرفل إلى منيل؛ لكن إلف المقابلة واختيار  
 الترفيل كان هاجس النبهاني الذي وجهه إلى أن يتخذ متكناً يوفز فيه شعوره مع  
 شعور عمرو بن معد يكرب في نصه الذي يقول فيه

صرفت بالآ عن سكة هاجرا وسلوت هــــــــــــــــــد<sup>(١)</sup>

لأن قبول التذييل يجعل للوقع النهائي للقافية مقيدا مع النقاء ساكنين وما  
 أحسب منشدا تكون نهايته ساكنة الآخر على نحو هـذ، بكر، عمرو ذئب؛ حيث  
 أذهب الساكن لإيقاع القافية.

هكذا يتفاعل الموروث مع النبهاني، أو يتفاعل النبهاني مع الموروث في  
 لحظة واحدة فالليظة حاکمة لمنطق شعوره وإيقاعه وملأمة سياقه مع سياق  
 السابقين حيث التضمين يمثل منطقة وفاء والتزام، وخصوصية الاختيار في جعل  
 الرخصة قانونا والشارد حقا تفتعل في مكنون النبهاني لتظهر حق الإبداع الذي  
 هو علامة شاعرنا للنبهاني، الذي يفاخر بالموروث وهو يرصد حركة الآن من  
 خلال إعلانه وإعلامه الذي يقول فيه :

وأنا الذي بهر الملوك بفخره الفعم القـــــــــــــــــم<sup>(٢)</sup>

وأنا أخو الكرم الجزيل إذا نبت كف الكريــــــــــــــــم

وأخو الحلو إذا رمت ريح المساهة بالحرــــــــــــــــم

خلقى أرق من النسيم وإن ولى مرُ النسيــــــــــــــــم

(٢)نديون ص ٨٩.

(١)نديون ص 257.

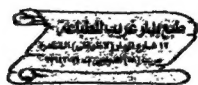
غير ناسِ حكمة العمانى وحركته التى لا تنسى للمولى عز وجل فى كل ما  
يختلج حياته عملا وفنا وإبداعا وها هو شاعرنا المبدع يقر بهذه الحكمة قائلا:  
كل المطالب نلتها      والشكر للصمد العظيم<sup>(١)</sup>.

---

(١) الديوان ص ٢٥٩.

## المحتويات

- ١ النظام النحوى ولغة الإبداع ..... ٩
- ٢ اللزوميات والفصول والغايات ..... ٣١
- ٣ الفكر الإيقاعى فى الخصائص لابن جنى ..... ٥٧
- ٤ حركة الصورة وسرعة الإيقاع فى قصيدة (هو والصناء) . ١٣١
- ٥ الموروث اللغوى وحركته فى "شعر النبهاتى" ..... ١٤٩





## هذا الكتاب

التحوي ودوره في الإبداع عمل يبحث عن الموازنة القائمة بين فرضية القاعدة النحوية، وحركة النص الإبداعي، فالتشكيلات اللغوية تجهز صغاءها لتشكيل صورة النص الجمالية، وقد يصل الأمر بها إلى أن تكون المعلم الأساسي للإبداع، وأن تسربت إليه في مودة وخفاء وعلى استحياء. يحكي الكتاب علاقة النظام النحوي بالإبداع، محاولاً أن يكتشف بعض أواصر هذه العلاقة الخبوءة، متركزاً على بث هذا الأمر من خلال كشف حركة اللغة لدى أديب عبقرى تنطق الكلمة لديه بالحضور والحياة. هو أبو العلاء المعري، الذي كان الفوس في فصوله وغاياته سيلاً إلى بيان هذا الدور، ومن خلال قراءة أخرى لفكر ابن جني الإيقاعي في كتابه الخصائص والمعري وابن جني صلمان مفرمان بإبداع هبة الشعر أبي الطيب المتنبي، وكذلك من خلال وقفة تحليلية مع نص متحرك متائق للمنخل الإشعري وارد تحت عنوان «هو والاحسان»، ومن خلال وقفة متأنية مع شاعر تراثي له حضور في الشعر العماني الوسيط هو «النبهاني»..

وجملة هذه المداخلات تحاول أن تقول: إذا كان البدء في الإبداع للكلمة واللغة، فإن ختام المطاف أيضاً يرجع إلى وجودهما الطائر الملق في سماء الإبداع.

أ.د. أحمد محمد عبدالعزيز كشك

Bibliotheca Alexandrina



0650634

